目　　录

译者序…………………………………………………………（Ⅰ）

上　册

绪　言…………………………………………………………（1）
第一章　大三和弦与小三和弦、四部和声…………………（15）
第二章　正三和弦的功能体系………………………………（20）
第三章　原位三和弦的连接…………………………………（26）
第四章　用正三和弦为旋律配和声…………………………（34）
第五章　和弦的转换…………………………………………（42）
第六章　为低音配和声………………………………………（47）
第七章　三音跳进……………………………………………（52）
第八章　终止、乐段、乐句…………………………………（56）
第九章　终止四六和弦………………………………………（67）
第十章　正三和弦的六和弦…………………………………（75）
第十一章　三和弦与六和弦连接时的跳进…………………（86）
第十二章　两个六和弦的连接………………………………（95）
第十三章　经过的与辅助的四六和弦………………………（102）
第十四章　原位属七和弦（D_7）……………………………（109）

第十五章　属七和弦的转位……………………………………………(119)
第十六章　属七和弦解决到主和弦时的跳进…………………(128)
第十七章　大调与和声小调的完全功能体系、自然音体系…(135)
第十八章　Ⅱ级六和弦与三和弦(SⅡ6与SⅡ)……………(144)
第十九章　和声大调……………………………………………(155)
第二十章　Ⅵ级三和弦(TSⅥ)、阻碍终止、扩展乐段的方法……………………………………………(159)
第二十一章　下属七和弦(SⅡ7)……………………………(169)
第二十二章　导七和弦(DⅦ7)………………………………(179)
第二十三章　属九和弦(D9)…………………………………(189)
第二十四章　属功能组中较少使用的和弦………………(198)
第二十五章　弗里吉亚进行中的自然小调………………(208)
第二十六章　自然(调内)模进和副七和弦(模进和弦)………(214)
第二十七章　俄罗斯音乐中的自然调式…………………(227)

下　　册

第二十八章　终止中的重属和弦……………………………(253)
第二十九章　结构内的重属和弦……………………………(262)
第三十章　重属和弦中的变音……………………………(271)
第三十一章　调性关系的类型…………………………………(280)
第三十二章　离调、半音体系…………………………………(286)
第三十三章　半音模进、离调…………………………………(297)
第三十四章　转　调…………………………………………(304)
第三十五章　到一级关系调的转调…………………………(311)
第三十六章　在一个声部中的有准备的延留音…………(326)

第三十七章　两个和三个声部中有准备的延留音……………(337)
第三十八章　一个声部中的自然经过音……………………(345)
第三十九章　在所有声部中的自然经过音…………………(355)
第四十章　　自然的与半音的辅助音………………………(363)
第四十一章　半音经过音………………………………………(372)
第四十二章　先现音……………………………………………(377)
第四十三章　跳进的辅助音(没有准备的和没有解决的)……(384)
第四十四章　延留音的各种形式……………………………(392)
第四十五章　和弦外音的延迟解决…………………………(401)
第四十六章　属和声组的变和弦……………………………(407)
第四十七章　下属和声组的变和弦…………………………(418)
第四十八章　持续音……………………………………………(433)
第四十九章　交替大小调体系………………………………(446)
第五十章　　交替大小调的降Ⅵ级三和弦(tsⅥ)……………(456)
第五十一章　调性关系的等级、相差两个调号的转调………(465)
第五十二章　相差三至六个调号的转调……………………(476)
第五十三章　经过交替大小调的降Ⅵ级三和弦(tsⅥ)
　　　　　　以及经过那不勒斯和弦的转调…………………(487)
第五十四章　经过同主音主和弦转调………………………(495)
第五十五章　转调模进…………………………………………(502)
第五十六章　意外进行…………………………………………(509)
第五十七章　等音转调、经过减七和弦的转调……………(521)
第五十八章　经过属七和弦的等音转调……………………(533)
第五十九章　作品调性布局的基本原则……………………(542)
第六十章　　和声分析的某些问题…………………………(547)

绪　　言
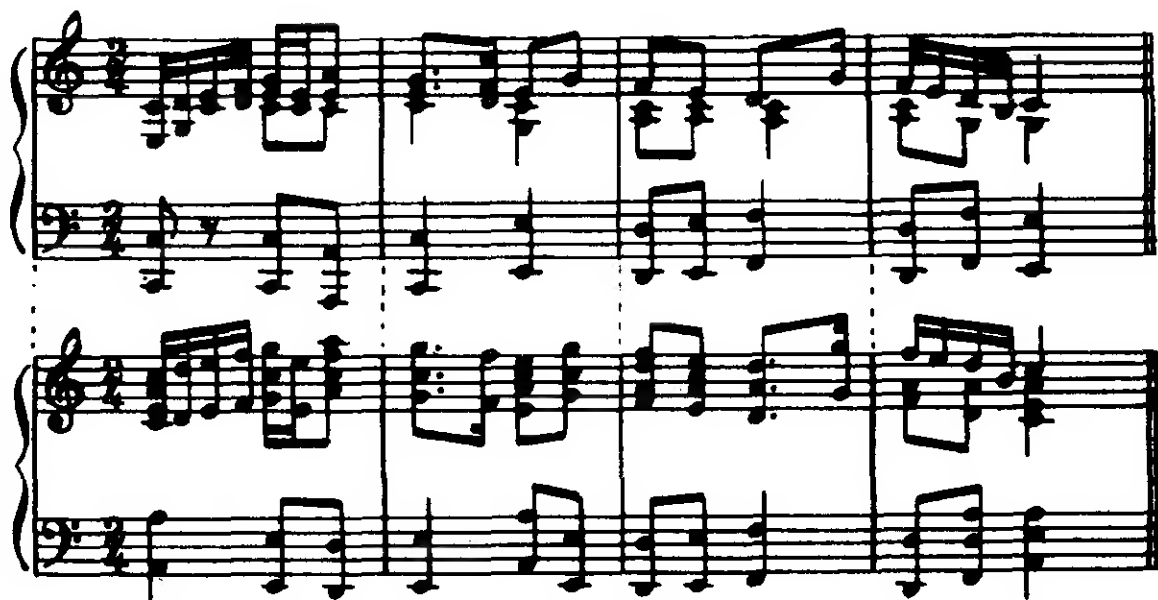
A．和弦（和弦音）

1．和声、和音、和弦

使几个音组合成和音，并使这样的一些和音形成连续的进行，这就是和声。

和声对于音乐作品的发展，对于加深和丰富音乐作品的表现力，具有非常重要的意义。它能使旋律获得极为多样的感情色调与色彩，特别是当同一个旋律采用了不同的和声进行作伴奏时，它的这种作用表现得最为明显：

例0－1　　　　里姆斯基－科萨科夫《萨尔丹沙皇的故事》引子



人们常常把这样的一组和音、甚至是一个和音也叫做和声。

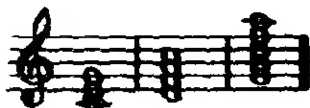
“和声学”（也叫“和声”）就是研究和音的结构以及它们如何连接的理论。

几个不同的音在同一时间的结合叫做和音。

三个、四个或五个音高和音名都不相同的音组成的和音就是和弦。例如下面的这些音：
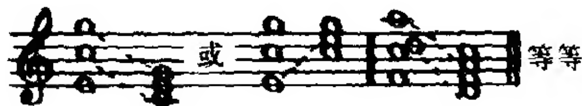
a、按三度排列的音：

例0－2



b. 在作八度转移后可以按三度排列的音：①

例0－3

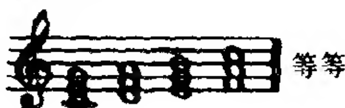


2、和弦的类型及其名称

常用的和弦有三种：三和弦、七和弦与九和弦。

三和弦是由三个音组成的和弦（例如c－e－g），这种和弦在许多时代与各种风格的音乐中都用得最多。

例0－4



①关于非三度结构的和音见后面第10节。

七和弦是由四个音构成的和弦（例如d－f－a－c），它也应用得很广：

例0－5



九和弦是由五个音构成的和弦（例如g－b－d－f－a），它的应用明显地少于前二者：

例0－6

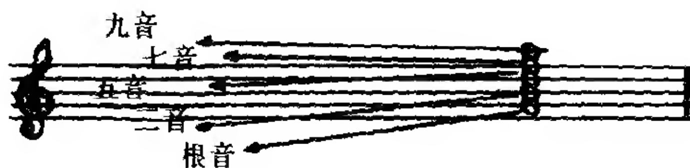


3. 和弦中各音的名称

和弦按三度排列后，其最低的音称为根音。

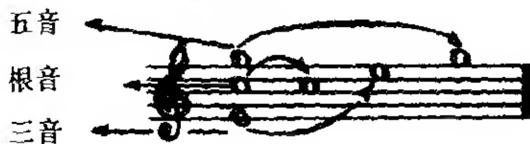
和弦中的其他音都根据它们与根音之间所形成的音程度数而确定自己的名称，从低往高数的第二个音叫做三音，第三个音叫做五音，第四个音叫做七音，第五个音则是九音：

例0－7

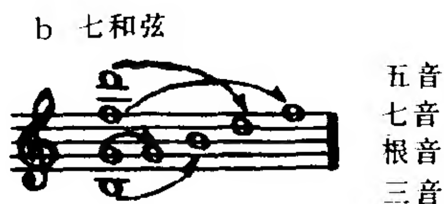


和弦中的各音，不论排列位置如何变化，这个名称不变：

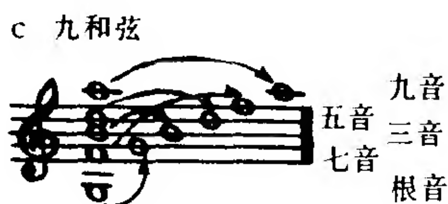
例0－8



b 七和弦



c 九和弦
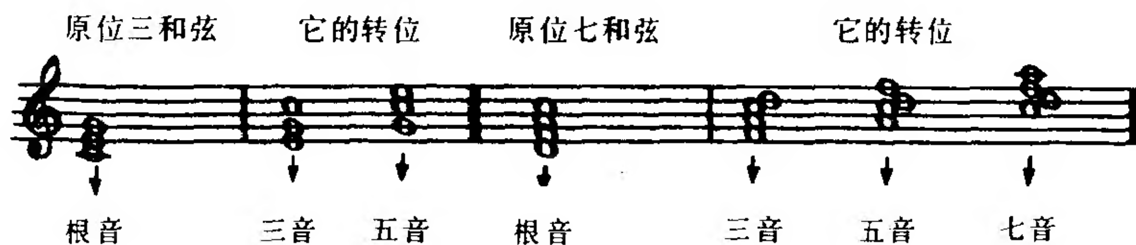


4. 原位和弦及其转位

和弦可以用原位，也可以用转位。

在原位和弦（包括原位三和弦、七和弦或九和弦）中，根音之外的音都在根音的上面（见例0—2，4，5，6，7）。

在转位时，其最低的音就可能是三音、五音、七音（较少见）、九音：
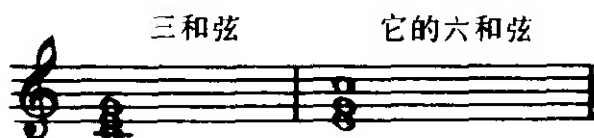
例0－9



5. 转位三和弦的名称

三和弦的第一转位用三音作低音，叫做六和弦：

例0－10



三和弦的第二转位以五音作低音，叫做四六和弦：

例0－11



6．转位七和弦的名称

七和弦的第一转位（三音作低音）叫五六和弦，第二转位（五音作低音）叫三四和弦，第三转位（七音作低音）叫二和弦：

例 0－12
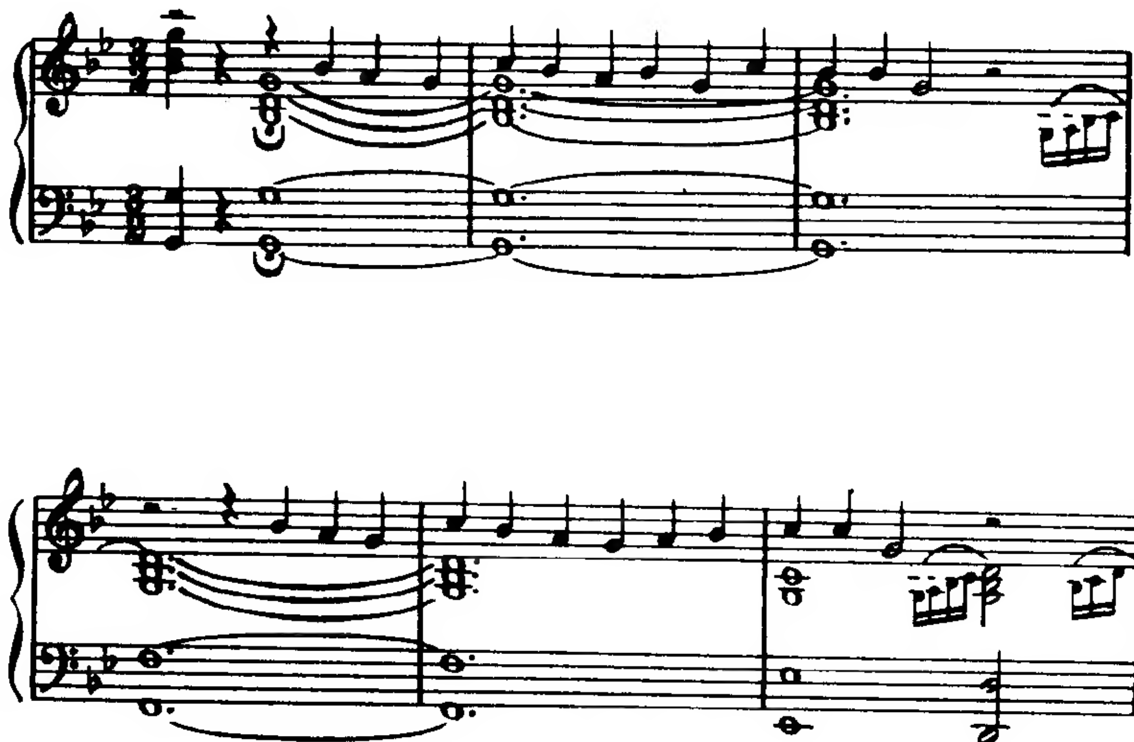


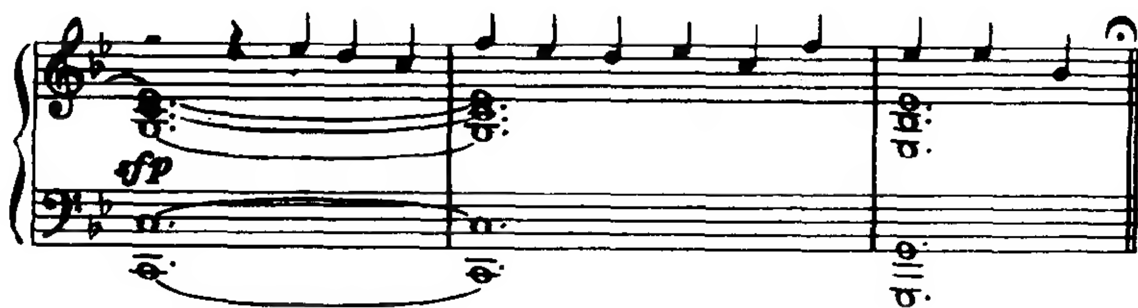
注：九和弦几乎只用原位，因此它的转位没有通用的名称

7．对音乐作品中的和弦进行分析

根据上面所讲的，我们就可以对一个音乐片断作和弦分析：

例 0－13　　里姆斯基-科萨科夫《萨特阔》第一场





a．第一个和弦（第1—3小节）是由g—♭b—d组成的三和弦，根音g在下面，因此，这是一个原位三和弦。

b．第四、五小节是由g—♭b—d—f组成的七和弦，和弦的七音在最下面，因此，这是一个二和弦。

c．第六小节是三和弦c—♭e—g，最下面是♭e，也就是三音，说明这是个六和弦。

d．在第六小节的最后，g—♭b—d形成了一个三和弦的第二转位即四六和弦，因为三和弦的五音在最下面。

e．第七、第八小节是由c—♭e—g组成的原位三和弦，最下面是和弦的根音c。

B．和弦外音

8．绪　论
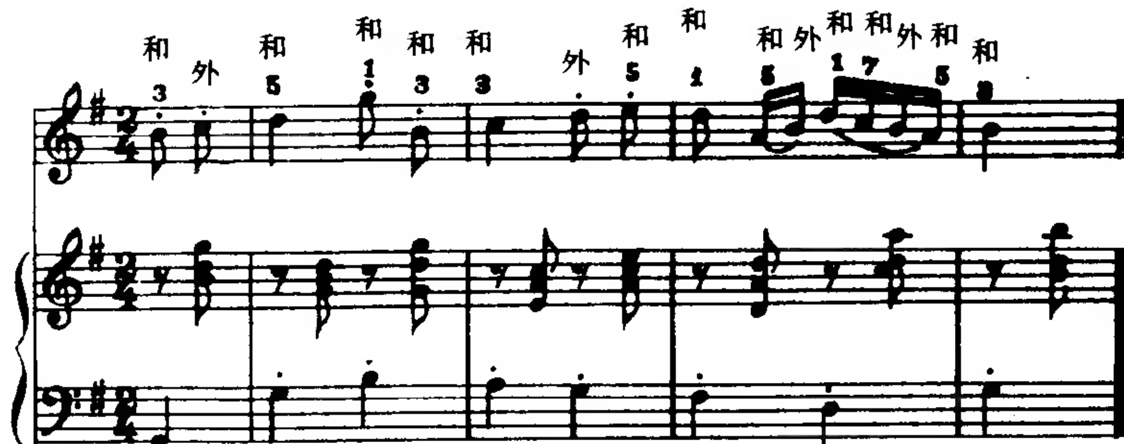
在音乐的陈述中，一般可以分为旋律及由和弦构成的（和声的）伴奏两个部分。

旋律中的每一个音，根据和它同时发声的和弦的关系，可以分为和弦音与和弦外音。

属于这个同时发声的和弦的，包括其根音、三音、五音、七音或九音，都是和弦音。

任何其他的，不属于这个和弦的音，都是和弦外音：
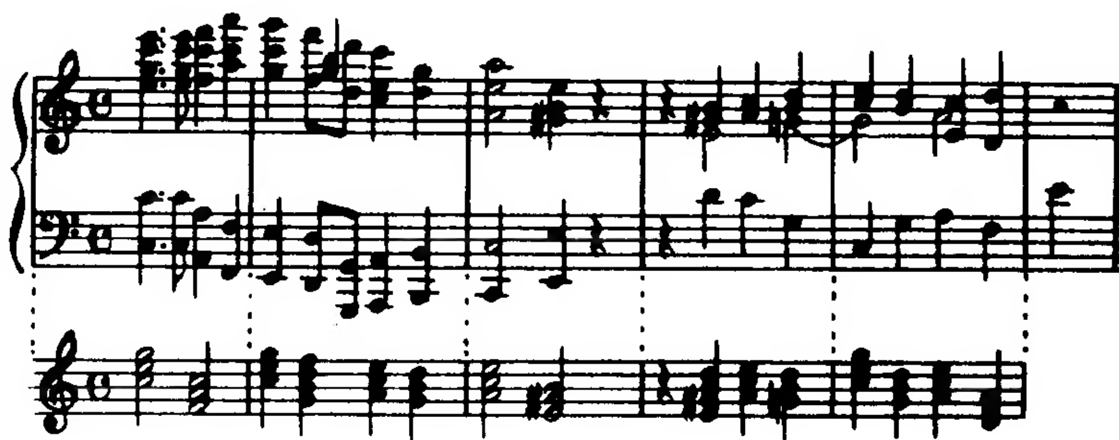
例0－14　　　　　　　　　　　　　　　　格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》第一幕



注：本例中的“和”指的是和弦音，“外”指和弦外音“和”字下面的数字是指明这个音在和弦中是根音（1）、三音（3）、五音（5）、还是七音（7）。

有时，旋律的发展仅限于和弦音：

例0－15　　　　　　　　　　　　　　　　达尔戈梅日斯基《水仙女》序曲
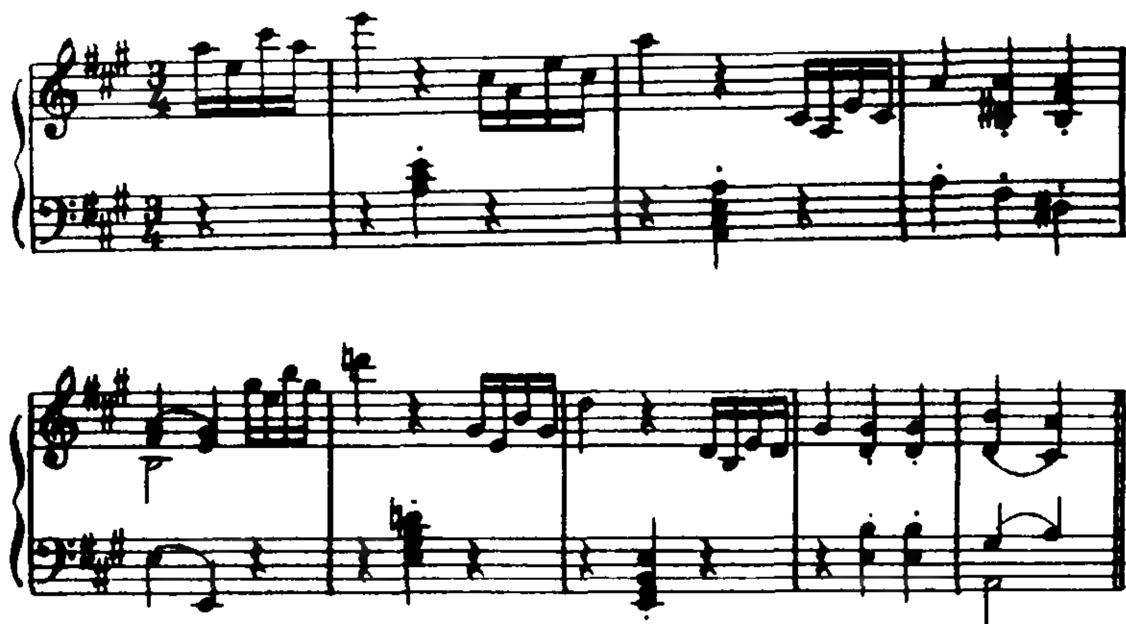


在18世纪与19世纪初期的一些典型的旋律中，有许多是由分解和弦式的和弦音构成的。①

---

① 参见《乐谱中的俄罗斯音乐史》（Историю русской музыки в нотных образцах）卷一：E．福明的歌剧《美国人》中阿采姆的咏叹调。

例 0－16　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品 2 之 2 第二乐章
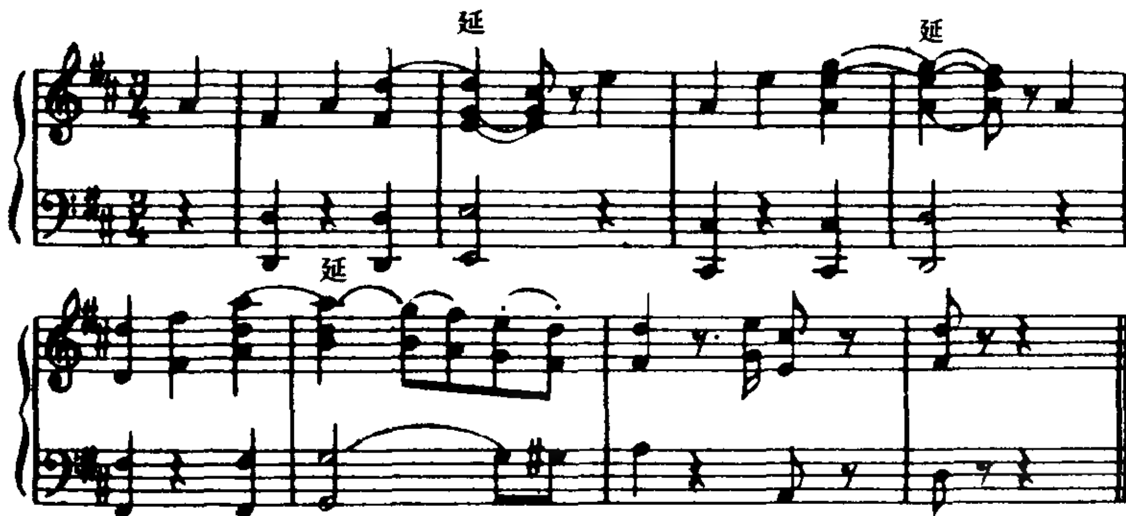


但更常见的是由和弦音与和弦外音综合构成的旋律（见例 0－14）。

9．和弦外音的各种形式：延留音、经过音、辅助音和先现音。

延留音　出现在强拍或次强拍，它使在音高上与自己接近、并在一般情况下紧接着出现的和弦音延迟出现：

例 0－17　　　　海顿《第16交响曲》第二乐章
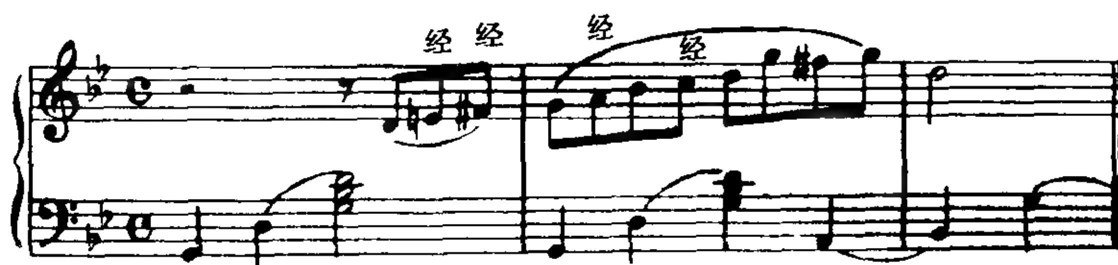


注：三个"延"字即延留音所在处

除了延留音外，所有其他的和弦外音都出现在弱拍上。

经过音　它充填在两个不同和弦音之间成为向上或向下级进的一种“过渡”。
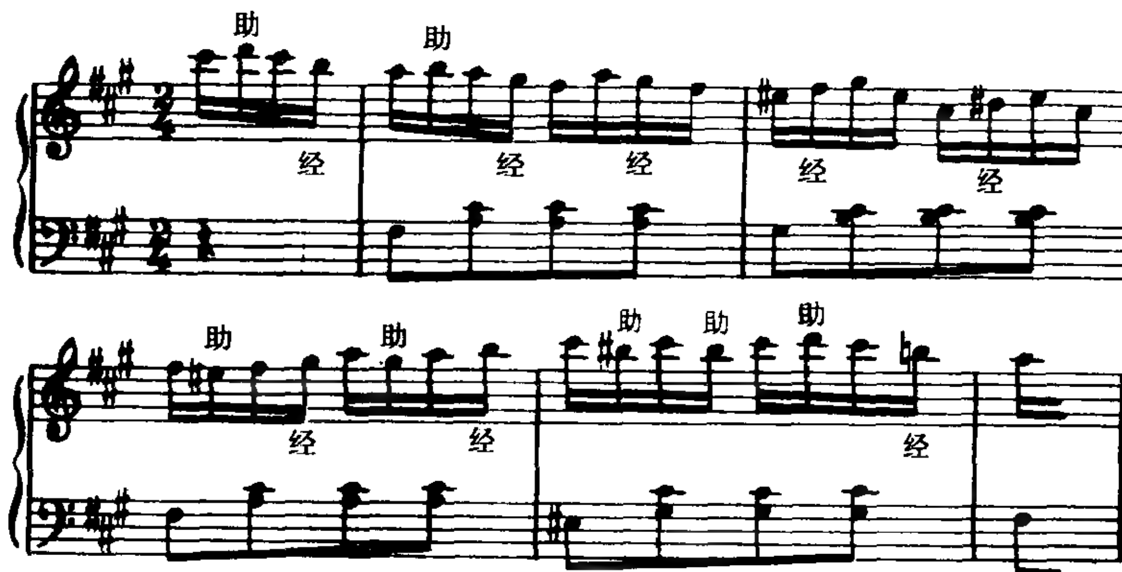
例0－18　　柴科夫斯基《六月》作品37 bis 之6



注：四个经过音都标有“经”字。

辅助音　它用级进的方式（向上或向下）把一个和弦音和它的重复音连接起来：

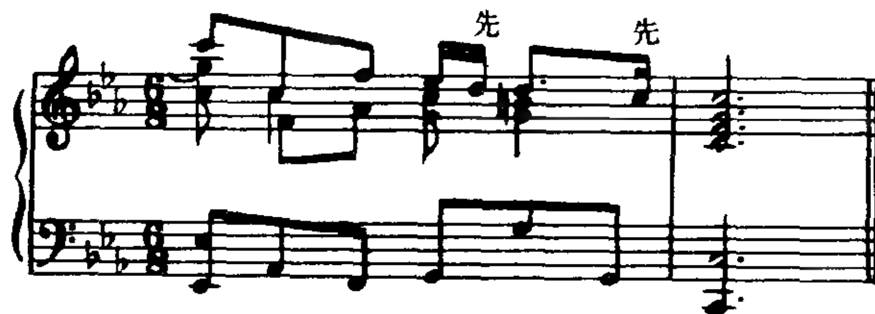
例0－19　　莫扎特《A大调钢琴奏鸣曲》末乐章



注：音符上面有“助”字的是辅助音，下面有“经”字的是经过音。

先现音 是后一和弦音（在弱拍上）的提前出现：

巴赫《C 小调组曲中的赋格》



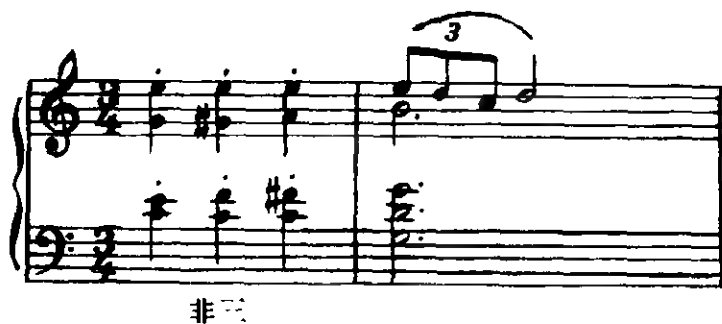
注：音符上有"先"字的是先现音

10．非三度结构的和音（"偶然结合"）

在强拍或弱拍上出现的和弦外音导致了**非三度结构和音**（人们称之为"偶然结合"）的形成。当这种和音在弱拍上出现时，它们是经过的、辅助的、有时是先现的和音。

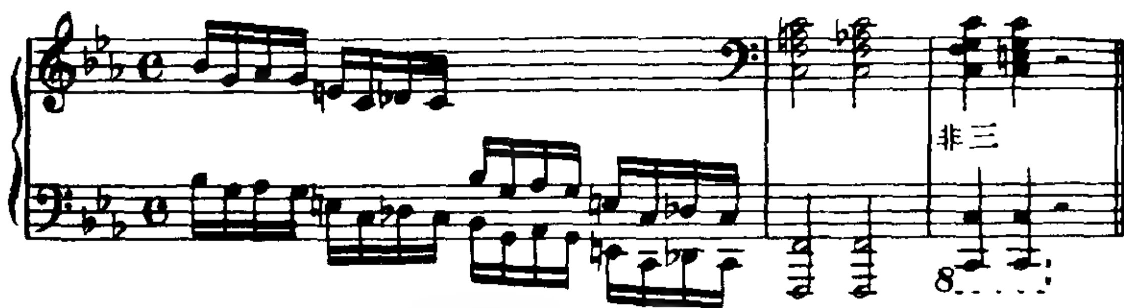
例0－21

格里格《圆舞曲》作品12之2



由延留音在强拍上形成的非三度结构和音形成一种高度紧张的效果并要求得到缓和，而这种缓和是在解决、也就是恢复到三度结构的和弦时才能形成：

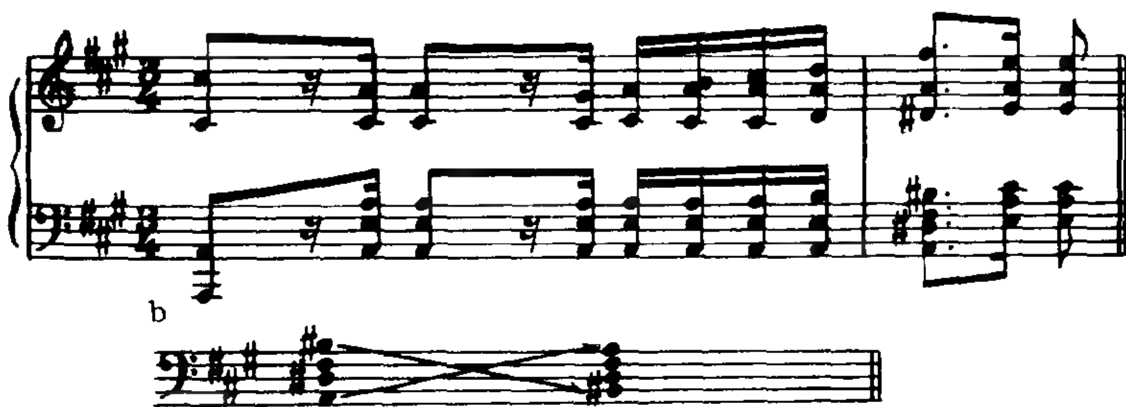
例0－22　　　　肖邦《练习曲》作品10之12



注：标有"非三"字样的和音是非三度结构和音

有时（例如在下例中），由延留音（或经过音等）构成的和音在表面上看来也可以按三度排列：

例0－23a　　　　肖邦《波洛奈兹舞曲》作品40之1



关于这种和音与真正的和弦之间的区别将在后面（第44章）谈到。

11．复调结构与主调结构
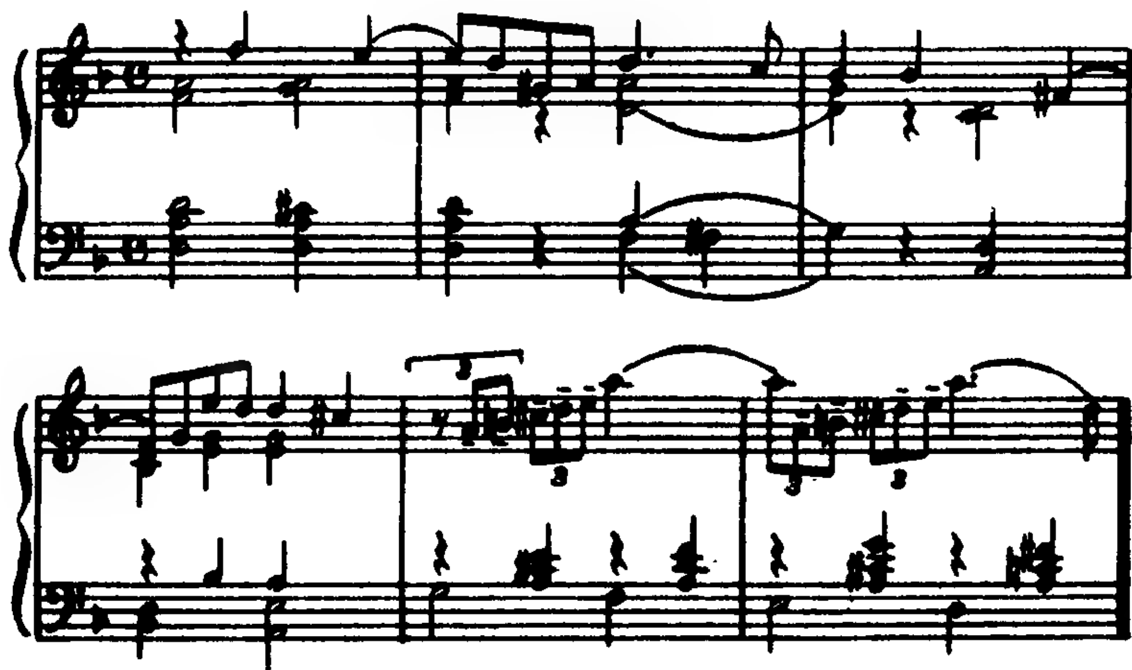
由于陈述乐思的方法不同，从而就形成了不同的结构。

复调结构的特点就是所有的各个声部都具有同等的旋律重要性，其中的每一个声部都可能（当作曲家需要时）用来陈述主要的旋律。

在主调结构中，一般都是由一个声部——通常是高音部——来担任旋律声部，这时其他声部则起着一种象是音响背景的、伴奏的作用。

在主调结构中，实际上可以分为三种因素：即旋律、低音以及填充在二者之间的和声：

例0－24　　　　柴科夫斯基《十月》作品37 bis 之10



（参见例0－13，14，15，19，23）

12．旋　律

音乐作品的展开以及被听众接受，是按时间进行的。接受音乐的首要条件是时间。第二个条件则是记忆，只有把直接听到的东西在记忆中加以贯通，才能对音乐获得一个完整的印象。

使听众把领会到的基本内容在意识中加以巩固的是旋律。

旋律是音乐表现手段和音乐语言的最重要的因素，它是由不同高度、长度、强度、音色以及有不同拍节意义的音的连续而组成的。

在单声部作品（如民歌）中，旋律就包含了作品的全部音乐内容。而在多声部作品中，它仍然是最重要的因素，并要求所有其他的音乐表现手段都服从于它。

13．旋律结构的基本特点

旋律在时间的发展上表现为一个具有完整的调式和节奏感受的结构。最简单的、在音乐上完整的旋律结构就是乐段（见例0－16与例0－17）。这种具有不可分割性的乐段还可以划分为若干部分（乐句、动机）。

旋律的展开多半是波浪式的，是由上行与下行、级进与跳进等交替构成。旋律在自己的发展中所达到的最高的音一般就是它的旋律高潮。这种高潮的鲜明性在很大程度上要依赖于其调式特点、拍节位置、长度以及前后的旋律环境。

习　　题

书面习题

从下面各片断中选择三个加以分析：

a．贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品14之2第二乐章（第1－20小节）

b．贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品49之2第二乐章（第1－8小节）

c．海顿《C大调简易奏鸣曲》第一乐章（第1－8小节）

d．莫扎特《c小调奏鸣曲》第三乐章（第1－16小节）

e．达尔戈梅日斯基《夜间的微风》第二部分

f．达尔戈梅日斯基《十六岁》（第5－12小节）

g．格林卡《北方的星》（第1－13 小节）

分析时的具体要求:

a．分析前要先听（奏）一下，并把它抄在五线纸上，要留出一个空行。

b．说明每一个和弦的种类（三和弦、七和弦、九和弦）和它的形式（原位还是转位，什么转位)。

c．在留出的空行上写出每一个和弦的简略公式（如例0－15）及名称（三和弦、七和弦、六和弦、三四和弦等)。

d．用相应的文字来指明和弦外音。延——延留音，经——经过音，助——辅助音，先——先现音。如果难以确定是哪种和弦外音，可以先标上“外”字（和弦外音），到下次上课时再解决。

e．确定旋律线中的高潮点。

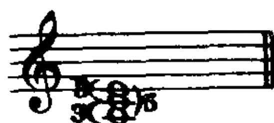
自选两、三个作品（片断），用上述的方法进行分析。

第　一　章

大三和弦与小三和弦、四部和声

前面已经指出，由三个音组成的和音称为三和弦，它的相邻的两音之间相距三度，两端的音之间相距五度。

例 1－25



三和弦

1. 定　义
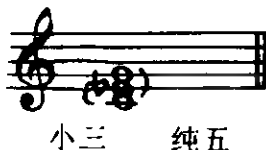
由大三度与小三度，或者说由建立在低音（根音）上的大三度和纯五度构成的三和弦叫做大三和弦：

例 1－26



由小三度与大三度，或者说是由小三度和纯五度构成的三和弦叫做小三和弦：

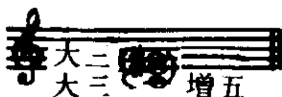
例 1－27



注：增三和弦与减三和弦很少见。

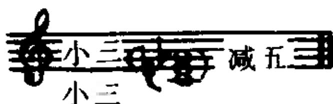
增三和弦由两个大三度构成，两端的音之间成增五度：

例 1－28



减三和弦由两个小三度构成，两端的音之间成减五度：

例 1－29



2．四部和声

在音乐作品中，三和弦很少用三个声部来陈述，最常见的是四部和声。这种陈述方式长期以来已成了一种传统，所以在教学中主要也采用四部和声。

四声部自然是与人声的四种类型：女高音（高音部）、女低音（中音部）、男高音（次中音部）和男低音（低音部）相联系的。合唱中使用的这些名称在一定条件下也使用在器乐中。最高的声部也称做“旋律”。

3．三和弦的重复音

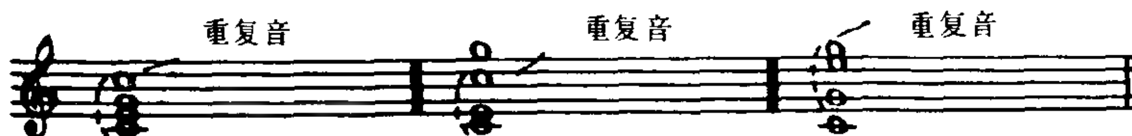
用四声部陈述三和弦就必然要重复三和弦中的某一个音，一般情况下是重复根音。

注：有关其他的重复方法以后再讲。

所谓重复就是和弦中的某一个音要出现在两个声部中

这个重复的音可以出现在上方三个声部的任何一个声部中：

例1－30

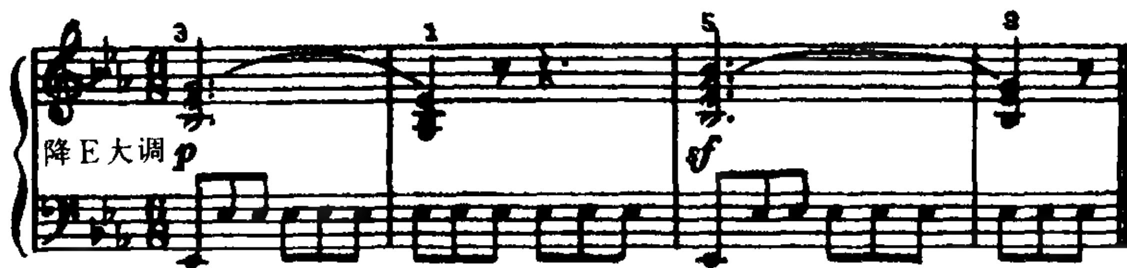


4．三和弦的旋律位置

和弦中的哪一个音在最高声部（旋律），这个和弦就是什么旋律位置。

三和弦有三种旋律位置，即根音的旋律位置、三音的旋律位置与五音的旋律位置：

例1－31　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品7



5．三和弦的排列法
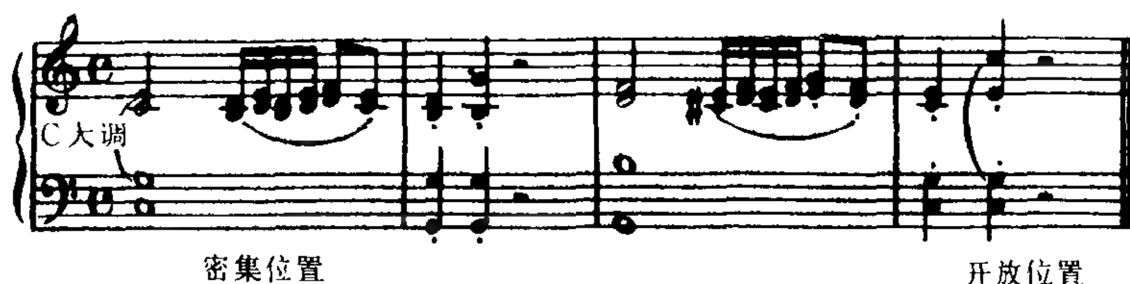
三和弦有密集的与开放的两种排列法。

密集排列时，上方三个声部中每一对相邻声部（高音部与中音部，中音部与次中音部）之间的距离是三度或四度。

开放排列时，这种距离是五度、六度或八度。

不论是哪一种排列法，低音部与次中音部之间的距离都不受限制，可以从同度一直到两个八度（有时可以更远）：
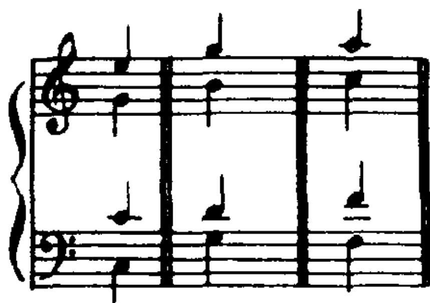
例 1－32　　　　　　　　　　　　　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品 2 之 3



上例中，第一个C大调三和弦是密集排列，最后一个同样的和弦是开放排列。

为了使各声部看得更为清晰，应在每一行谱表上写两个声部，其中较高声部的符干向上，较低声部的符干向下：

例 1－33

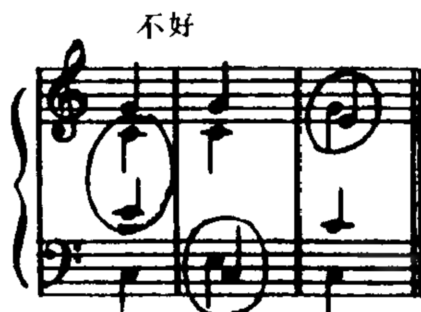


注：关于和弦的混合位置将在以后再讲，它主要与重复音的改变（例如在六和弦中）或声部的增加有关。

6．声部交叉

在实践中，无论是密集排列还是开放排列的三和弦都不允许出现声部交叉。所谓声部交叉就是次中音部高于中音部，低音部高于次中音部或者高音部低于中音部：

例 1－34



下面我们把C音上的大三和弦在四部和声中的不同排列法和不同旋律位置列出：

例 1－35

根音旋律位置　三音旋律位置　五音旋律位置

高音部
中音部
次中音部
低音部

密集排列　开放排列　密集排列　开放排列　密集排列　开放排列

习　　题

书面习题

在不同调的任何一个音上构成重复根音的大三和弦与小三和弦，采用三种不同的旋律位置以及密集的和开放的排列法。

键盘习题

构成同样的三和弦。

第　二　章

正三和弦的功能体系

1. 调　式

从调式和声的观点来看，和弦之间存在着一个由倾向于主三和弦的倾向性统一起来的相互关联体系。这种关联体系既确定了一个旋律声部中的各音之间的旋律——音程关系，也确定了各和弦之间的总的关系。

2. 调式功能

调式功能简称**功能**，是指音或和弦在调式中的作用。也可以说是指它（音、和弦）与别的音或别的和弦在同一调式中的相互关系。这种关系不仅表现在各音或和弦之间的音程关系上，还表现在当这些音或和弦连接时显示出来的紧张与稳定（解决）的变化上。

3. 功能性

各种**功能关系中所固有的紧张与解决的综合称为功能性**。最基本的功能性即功能的对比，特别是调式和声中主功能与其他非主功能的对比。

以调式功能学说为基础建立起来的和声理论称为**功能理论**，这是当前和声界最流行的理论。

4. 正三和弦的功能体系

建立在音阶的Ⅰ级、也就是主音上的三和弦叫做主三和弦或主和弦。在多声部音乐中，这个三和弦是调式的主要支持。因为在适宜的旋律、节奏和拍节条件下，它可以表现出结束所必须的稳定性与乐思的完整性。

主三和弦在大调中用“T”来标示，在小调中则用“t”来标示。

在音阶的Ⅴ级上构成的三和弦称属三和弦或属和弦，用大写字母D标记，因为在音响上它总是大三和弦。

在大调音阶的Ⅳ级上构成的三和弦称为下属三和弦或下属和弦，用大写字母S标记

在和声小调中，这些和弦要标记为t，s（因为它们是小三和弦）和D（因为是大三和弦）。

在自然大调中，是T，S，D。

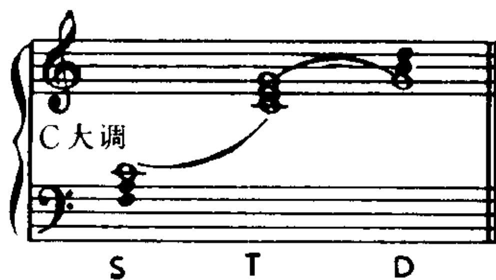
在和声小调中，是t，s，D。
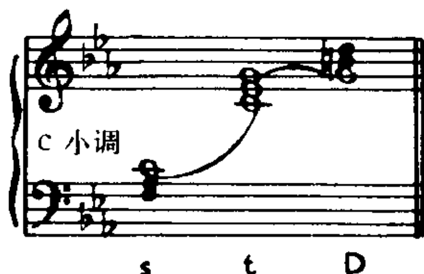
属三和弦与下属三和弦是最常见和最重要的在调式上不稳定、在一定条件下能形成乐思的不完整性的和弦。

主和弦、属和弦与下属和弦称为正三和弦，因为它们反映了音响的调式特征。在自然大调中，它们都是大三和弦（大调调性的）；而在自然小调中，它们又都是小三和弦（小调调性的）。

它们的相互关系所构成的体系就形成了自然音体系的基础，不过这只是由更多的和弦所构成的完整的自然音体系的一个骨架（参见第17章）：

例 2－36





5．进行、进行的公式

几个和弦的连续就构成了和声进行。音乐作品的这种和声进行可以在一定的节奏形式中，也可以脱离了前后的音乐，作为一个孤立的部分提出来（供分析用）。

最简单的和声进行以及其逻辑基础就是，在主和弦之后引入一个或几个不稳定和弦，形成明显的紧张性，这种紧张在进行到或回到主和弦时得到解决：

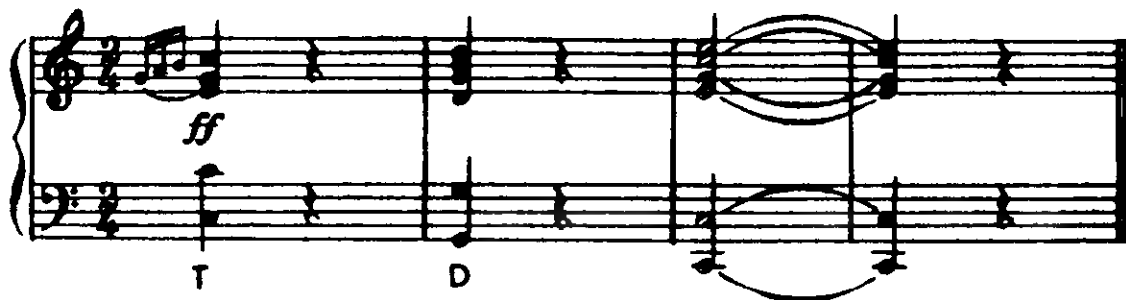


显然，这种调式上的稳定与不稳定是相互依赖、互为条件的。因为它们只有在相互比较时才能表现出来，孤立的一个音或和弦是不存在稳定或不稳定的。
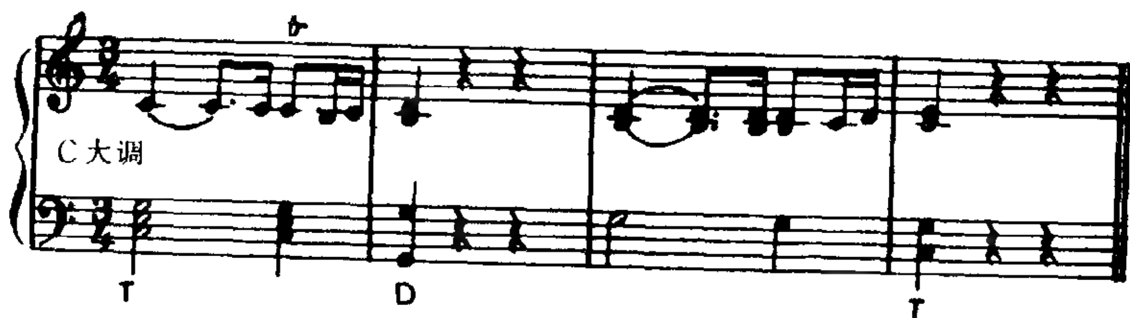
和声进行的一般公式有下列一些最简单的表现形式：

a．如果在主三和弦后面引入属和弦（含有调式的导音），那么，最自然和最简单的办法就是回到主和弦：T—D—T。

例 2－37　　柴科夫斯基《第二交响曲》终乐章
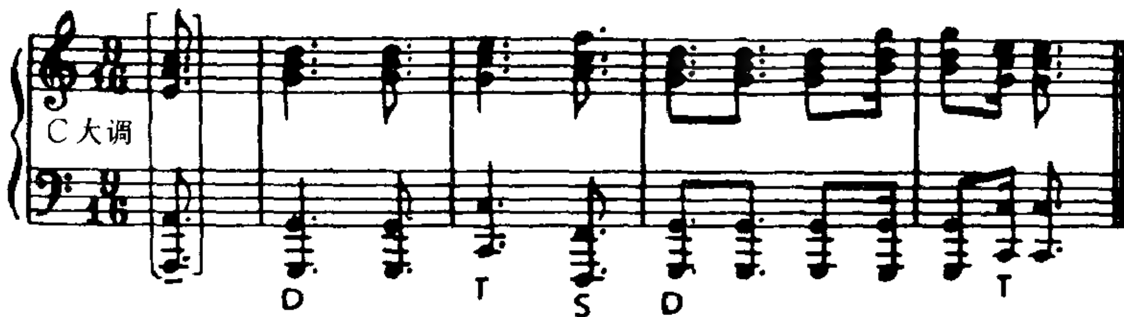


例 2－38　　莫扎特《费加罗结婚》



b．如果在主和弦之后引入下属和弦，那么后面一般是接属和弦，然后再回到主和弦：T—S—D—T。

例 2－39　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品111



这个进行有一些重要的特点：
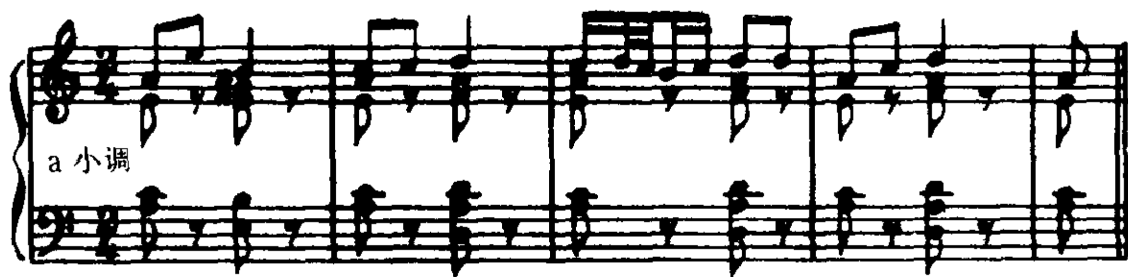
① 主和弦的返回被推迟了，不稳定（紧张）状态延长了。

② 形成了两种相对立的不稳定功能S与D的冲突，这个冲突在回到主和弦时才得到解决。

③ 调式揭示得更加全面，因为它的所有的基本功能都已涉及到。

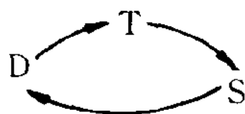
c．下属和弦经常也直接进入主和弦：T—S—T。

例 2－40　　柴科夫斯基《俄罗斯舞曲》作品40之10



上面列举的和声进行公式可以用一个最简单的和声发展公式加以概括：

例 2－41



注：属和弦偶尔也可进行到下属和弦（D　S），而不进行到主和弦．这种进行不太自然，要求有特殊的使用条件，因此在最初的作业中不要用

6．和声进行的名称

由主和弦与属和弦组成的进行，根据其功能组成，称为**正格进行**：

T－D

D－T

T－D－T

D－T－D

T－D－D－T

由T与S和弦组成的进行，根据其功能组成，称为**变格进行**：

T－S

T－S－T

S－T

S—T—S

包括所有三种功能的进行，按其功能组成称为完全进行：

T—S—D—T

D—T—S—D—T

根据功能的顺序，和声进行又可以分为正格（D—T，S—D—T）、半正格（T—D，S—D）、变格（S—T）和半变格（T—S）。

注：关于和声进行在乐段中的作用见第8章。

习　　题

书面习题

在各个调上用四声部写出单独的T、S与D三和弦。

键盘习题

弹奏同上的和弦。

口答习题

分析下列片断中T、S和D的和弦连接（注意，D有时以七和弦形式出现）：

a．贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品2之2第二乐章（第1—4小节）

b．贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品2之3第一乐章（第1—4小节）

c．贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品7第三乐章（第1—8小节）

d．李斯特《旅游岁月》第二部分 第4首（第1—4小节）

e．柴科夫斯基《第二交响曲》终乐章的开头

f．古里列夫《姑娘的忧郁》（第1—5小节）

第　三　章

原位三和弦的连接

1．绪　论

和弦的连续进行（和声进行）就形成了和弦之间的连接。

和弦的连接是按照在艺术实践中形成的一定的原则和规律进行的。

和声连接的基础是声部进行，这是由各种形式的声部运动综合而成的。

2．各声部的进行

单独一个声部的进行可以是平稳的，也可以是跳进的。

声部作一度、二度（级进）或三度进行叫做平稳进行。它们在艺术作品中占有主要地位，因此也是在初学和声时必须遵守的规则。

声部作四度、五度、六度或更大音程的进行称为跳进。

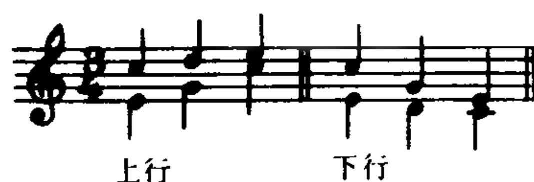
在最初一段的学习中，在各个声部中作跳进是不允许的，但低音部是例外。在低音部中，由于T—D和T—S的根音就相距四度或五度，因此作这种距离的跳进是很自然的。

3．几个声部的同时进行

两个声部的同时进行有三种类型，即同向进行、反向进行和斜向进行。

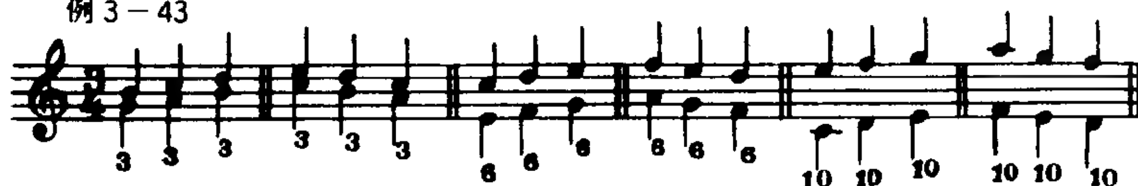
两个声部向同一个方向（上行或下行）进行，叫做同向进行：

例 3－42



同向进行中一种重要的形式是平行进行，在这种进行中，两个声部的距离保持不变（也就是两个声部以同样的音程，如平行三 度、平行六度或平行十度，作同方向进行）：

例 3－43



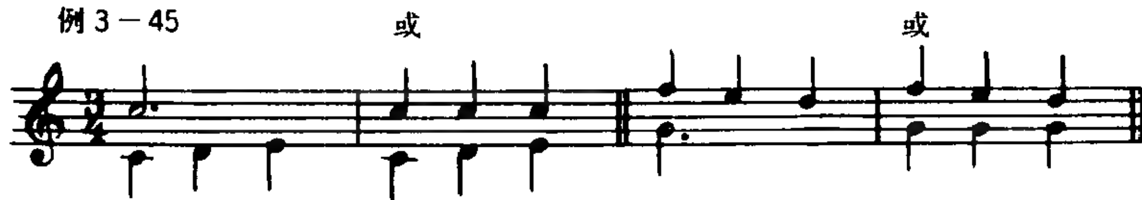
两个声部作相向或相背方向的进行叫做反向进行：

例 3－44



两个声部中，一个作向上或向下进行，而另一个保持不动，叫做斜向进行。

例 3－45



上面列举了两个声部同时进行可能出现的各种情况。在多声部中，会构成几对两声部的同时进行。例如在四声部中就会构成六对：

例3－46

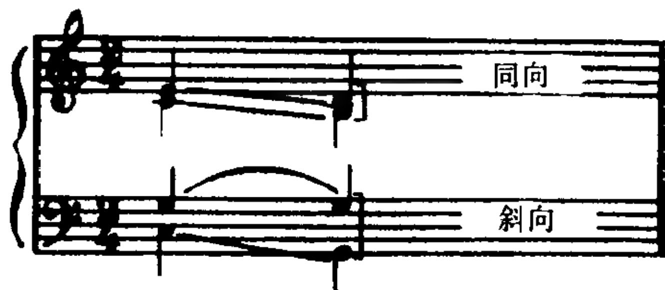


在大部分正确的和弦连接中，各对声部同时形成同向的、反向的和斜向的进行，相互之间取得平衡。

可能出现下列各种不同的组合：

a．同向（平行）进行与斜向进行

例3－47



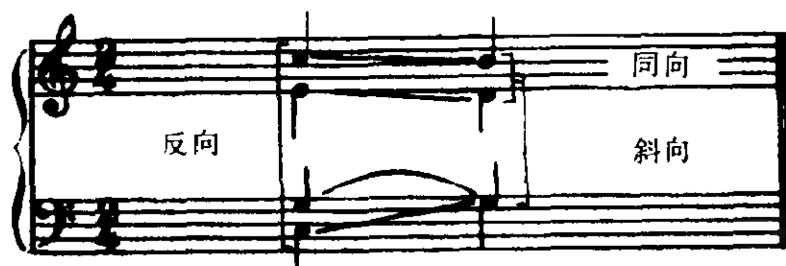
b．同向（平行）进行与反向进行

例3－48



c．同向进行、反向进行与斜向进行

例 3－49



4．和弦的相互关系、共同音

不同的和弦根音之间的音程距离（自然，也是三音或五音之间的距离）就是和弦之间的关系。

和弦之间的关系有四、五度关系，三度关系和二度关系。

四、五度关系的三和弦之间有一个共同音，三和弦T—D和T—S就是这种关系：

例 3－50



三度关系的三和弦之间有两个共同音：

例 3－51



注：在18章之前不会出现这种关系

二度关系的三和弦之间没有共同音，三和弦S和D就是这种关系：

例 3－52



5．三和弦的连接法

和弦，包括三和弦在内，有和声的与旋律的两种连接方法。

和弦连接时，将共同音保持在同一声部中，叫做和声连接法。

注：五度关系的三和弦按和声连接法连接时，一般有两个音要保持不动

四、五度关系的三和弦的和声连接法如下：在构成了第一个和弦后，先确定第二个和弦的低音，再让共同音保持不动，另外两个声部则作平行的级进，如果是从主和弦到下属和弦，这个级进应该是上行；如是从主和弦到属和弦就是下行。

这样连接的结果应该是进行到一个重复根音的、位置正确的和弦。这时第二个和弦的排列法与前一和弦相同，或者都是密集的，或者都是开放的：

例3－53

密集排列　　　　　　　　开放排列

1　3　5　1　3　5

C大调

T D T D T D T D T D T D

密集排例　　　　　　　　开放排列

1　3　5　1　3　5

T S T S T S T S T S T S

如果和弦连接时，没有一个声部保持不动，即使在有共同音时也是这样，这就是旋律连接法。

下面是四、五度关系和二度关系的三和弦作旋律连接的方法：低音作不超过四度的进行，也就是在T—D，D—T，T—S和S—T的连接中低音要作四度而不是作五度进行，而在S—D的连接中低音要作二度而不是七度进行；上方三个声部与低音部作反向进行到后面和弦中离自己最近的音，没有跳进。

这样的结果就形成了一个重复根音、位置正确的和弦。这时排列法不发生改变，与和声连接时的情况一样：

例3－54

密集排列　开放排列　密集排列

C大调

1 3 5 1 3 5 1 3 5

T D　T D　T D　T D　T D　T D　T S　T S　T S

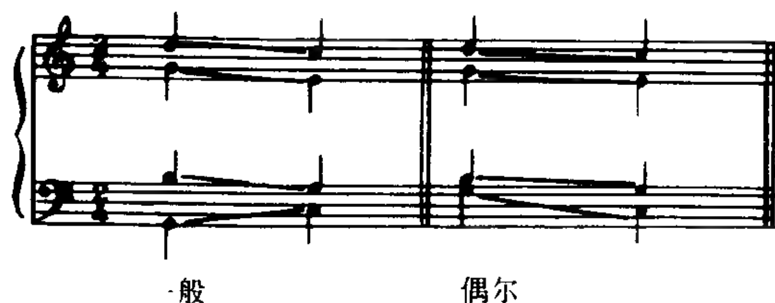
开放排列　密集排列　开放排列

1 3 5 1 3 5 1 3 5

T S　T S　T S　S D　S D　S D　S D　S D　S D

注：在四、五度关系的三和弦（T—D，D—T，T—S，S—T）作和声连接时，偶尔会出现低音作五度进行而不是作四度进行的情况，这时其他三个声部的进行方向与低音作四度进行时相同，不用跳进。

例 3－55



（见例111）
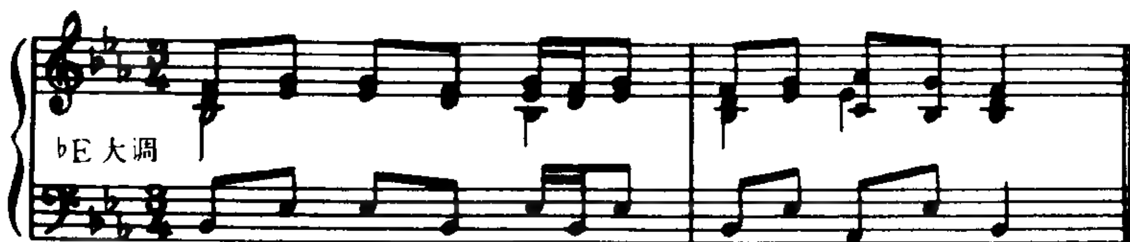
这是一个特殊情况，只是在极端必须的情况下才能采用、这种所有四个声部都向同一方向进行（也就是全都是同向进行）的做法最好不用

习　　题

回答习题

分析两个谱例（例 3－56、2－39）以及肖邦夜曲作品37之1的中段和柴科夫斯基的《俄罗斯舞曲》作品40。

例 3－56　　柴科夫斯基《诸谑曲》作品 1 之 1



书面习题

在不同的大调与和声小调上连接T—D、D—T、T－S、S－T（先用和声连接法，再用旋律连接法）和S—D（用旋律连接法）。

键盘习题

在不同的大小调上弹奏T—D、D—T、T—S、S—T的连接，先用和声连接法，再用旋律连接法。

再弹奏S—D的连接。

注：这些进行要分别从三种不同的旋律位置以及密集的和开放的排列法开始

第 四 章

用正三和弦为旋律配和声

1. 配和声

给一个声部（旋律或低音）配上合乎逻辑的、连续的和弦进行，这就是为指定的声部配和声，配和声必须以对这个声部各个音的功能意义及它们的相互关系和发展的理解作为根据。

2. 实践指示

a．首先要确定旋律中的每一个音在功能上是T、S还是D三和弦的根音、三音或五音。

当某一个音有可能作两种解释时就必须考虑它后面的和声进行，这种“远见”有助于避免错误的连接和不应使用的D—S进行。

b．整个段落的第一个和最后一个和弦一般都用稳定功能主和弦。但有时一个段落也可以从属和弦开始，这主要是在弱起小节。从下属和弦开始的情况很少见

c．最好不要在后一小节的强拍上重复前面弱拍上的和弦

在复拍子中或在单拍子一拍分几个音时，在次强拍上最好也不要重复前面弱拍上的和弦.

注：这种限制是因为音乐的陈述一般都有自己的“和声脉动”，它最主要的特点就是弱拍与它最近的强拍（甚至是次强拍）之间的和声变换，从而形成一种“扬”

与“抑”（也就是强拍与弱拍）的感觉

例外的是，如果和弦是从强拍开始的，它就可以跨越这个小节（见例1 31、8 89、8 90、8 98）。

d. 必须注意前后和弦的正确连接，从第一个到第二个，从第二个到第三个，直到最后。

e. 低音应当在一定的音域内，在一至一个半八度、最多两个八度的范围内作波浪型进行，这应通过交替使用上行与下行来做到，但不允许向同一方向作两次连续的五度（尽可能也不用四度）进行。因为这种进行明显地不旋律化，特别当它从强拍开始和结束在强拍上时更是如此。低音除了作四度与五度的跳进外，在同和弦重复时，还可作八度跳进。

3. 为旋律配和声举例

让我们来为下面的旋律配和声：

例4－57
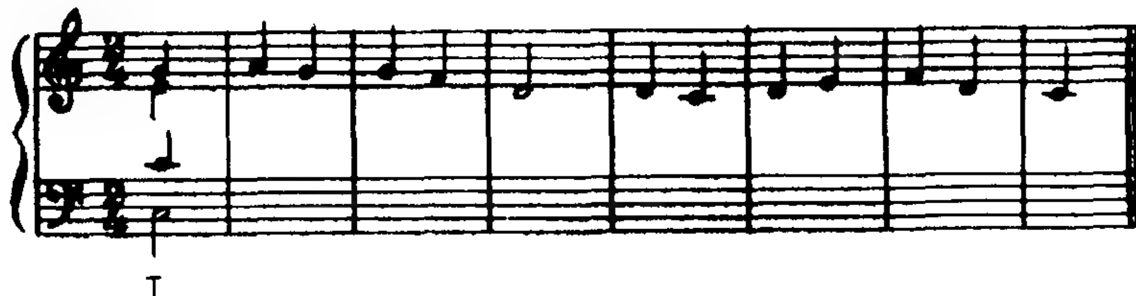


先在钢琴上弹奏这个旋律，确定其调性（根据其功能结构，结尾音以及调号）。本例是C大调。

在这个调性中，开始的g音可能是属三和弦（g－b－d）的根音，也可能是主和弦（c－e－g）的五音。但我们知道开始的和弦一般都是主和弦；随后的旋律音是a而且这肯定是下属和弦的三音（其他和弦中都没有这个音），如果第一个和弦用了D，那么，后面就要接下属和弦，而这种连接是应当尽量避免的。因此，对这个g的第一种理解不能成立，我们只能把它当作是主三和弦的五音。
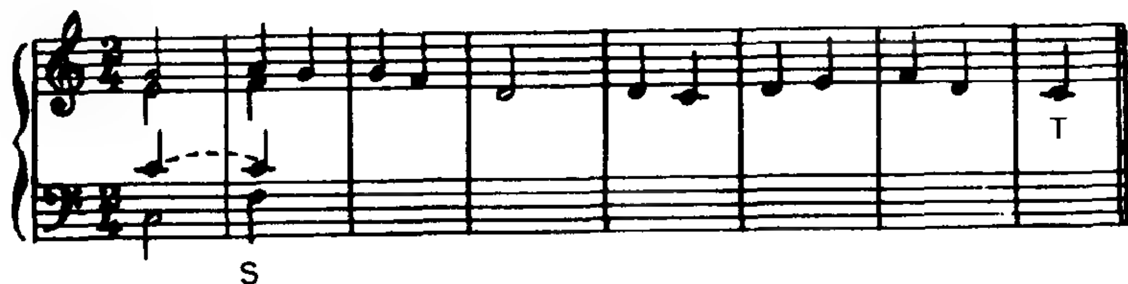
由于旋律已处于较低的音区，因之最好采用密集位置，并一直保持到例题的最后：

例 4－58



旋律中的第二个音 a 是下属和弦的三音，用和声连接法连接第一个主和弦与这个下属和弦，因为只有采用这种方法才能获得平稳的声部进行（参见第三章第五节）：
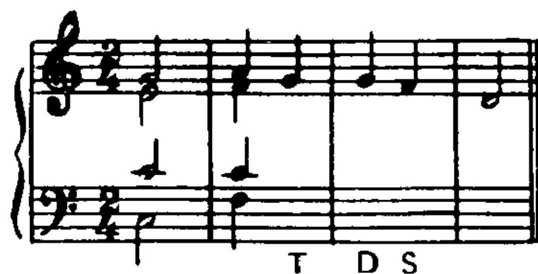
例 4－59



后面，第二小节的旋律中又出现了 g 音，也可能是主和弦的五音或属和弦的根音。如果我们在这里用T，由于后面在旋律中还要重复这个音，而当强拍重复前面弱拍上音时要求变换和弦，因此第三小节的 g 就不得不用属和弦。再往后旋律中出现一个 f，它只能是S。

这样，这一段旋律的和声布局就成了以下的情况：
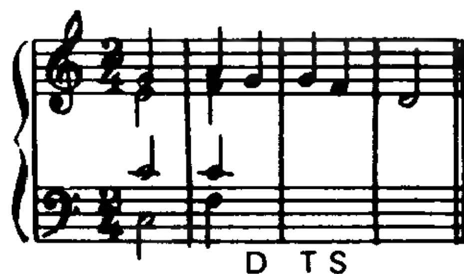
例4－60



这样处理之所以不正确，不仅是因为它形成了应当尽量避免的D　S的进行　而且，我们知道，当两个二度关系的和弦连接时，低音应与上方三个声部成反向进行。这里第三小节的D到S的低音是作二度下行，显然上声部应该上行才对，但在这里旋律却不是上行二度而是下行二度。因此，在这种情况下想要正确地连接D—S是不可能的(从原则上看也是不应该作这种进行的）。
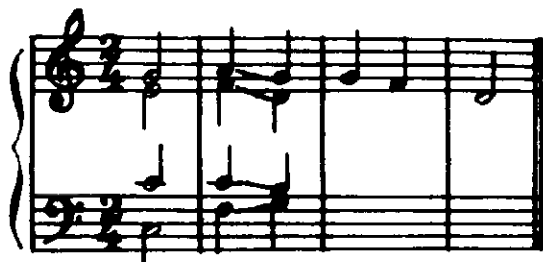
根据以上分析，这里不能采用上述配置方法，而只能采用另一种方法：

例4－61
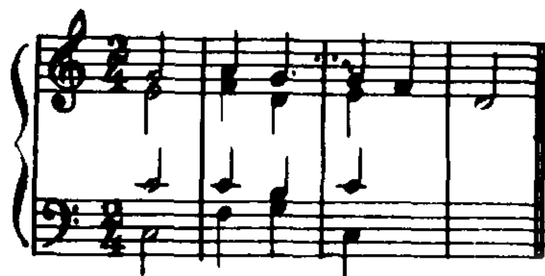


第二小节的S与D应该用旋律连接，低音级进上行，三个上方声部下行：

例4－62



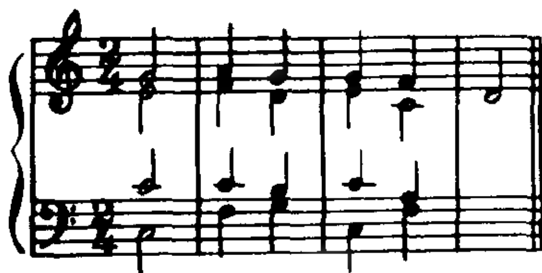
按照考虑好的布局，下面应是D—T的和声连接（共同音g在高音部保持不动）：

例4－63



然后再用旋律连接法连接第三小节的T－S：

例4－64



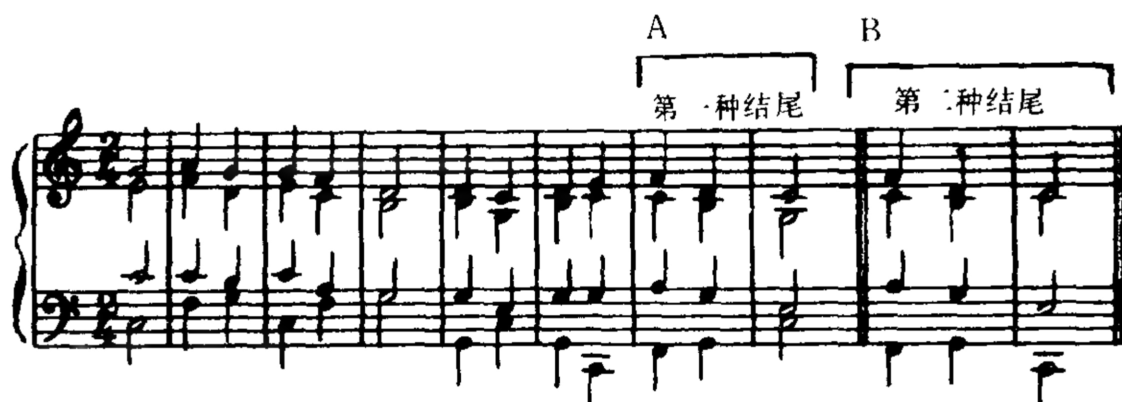
第四小节的d是属和弦的五音（这里不可能有别的解释），这里应该用低音与上方三个声部作反向进行（这是二度关系的三和弦作旋律连接时的典型方法）与前面的下属和弦连接：

例4－65



用同样的方法对指定旋律的后一半进行分析，形成如下的和声：
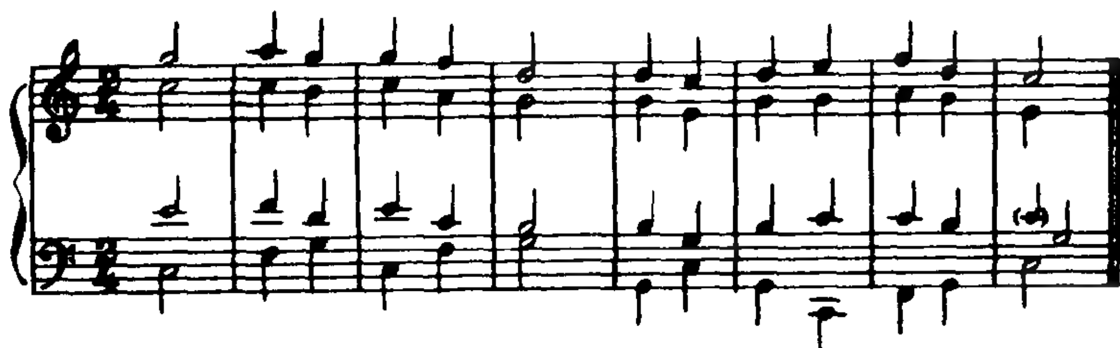
例4－66



注意第二种结尾，这里的主三和弦是不完全的，没有五音，根音出现三次。省略五音对主三和弦在功能上的明确性并没有损害，对和弦在音响上的丰满也没有明显的影响。在结尾中采用不完全的主三和弦的基本目的是将中声部的导音b按倾向性解决到主和弦的根音C。在结尾的D－T进行中，当属三和弦的五音下行时，采用这种不完全的主三和弦是典型的做法。

下面为同一个谱例作一个用开放位置配和声的例子。为了避免过多的加线和过低的音区，我们把旋律提高了八度。

例4－67



习　　题

书面习题

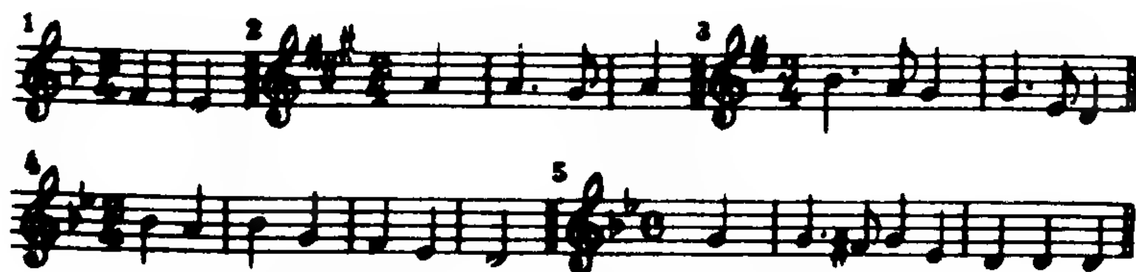
用正三和弦为下列旋律配和声。要按照前面举的例子，每一个习题只用一种排列法(或用密集的，或用开放的)。

例 4－68

键盘习题

为下列片断配和声：

例 4－69



注：为了使这些练习容易一点，开始时可以只弹旋律和拟定的和弦的低音，以后再加进内声部。

第　五　章

和 弦 的 转 换

1．和弦的转换及其作用

和弦在反复时改换另一种形式叫做和弦的转换，这种改换可以是旋律位置的改变，也可以是排列法的改变，或者是二者同时改变。

旋律从一个和弦音换到另一个和弦音称为和弦的旋律位置的转换，这对旋律的发展具有重要的意义，使得可以在不变换和弦的情况下保持旋律与节奏的运动，从而避免由于过多地变换和弦而形成和声的杂乱。
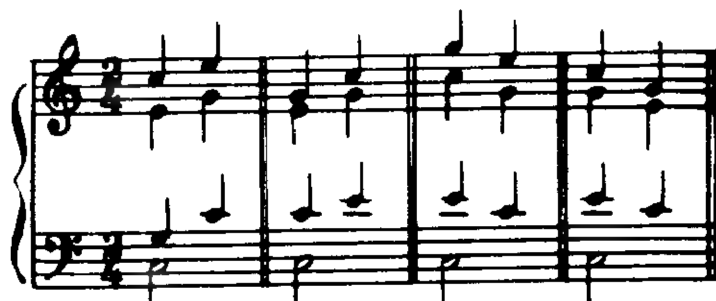
排列法的转换（从密集的换成开放的，或从开放的换成密集的）经常伴有旋律位置的变换．排列法的转换有时还有技术上的作用（连接方便，符合规律，声部进行平稳等）。

2．和弦转换的方法

当旋律作二度或四度进行时，可以有两种情况：
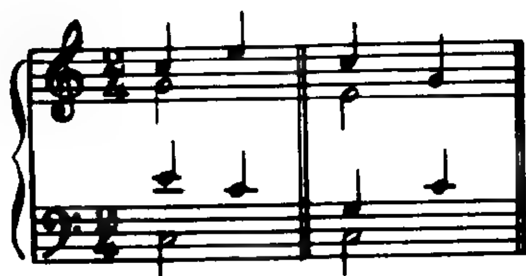
a．中音部与次中音部向同一方向转换到最近的和弦音，排列法不变（平行转换）：

例 5 — 70



b．中音部保持不动，次中音部与高音部相互作反方向转换（反向转换）：
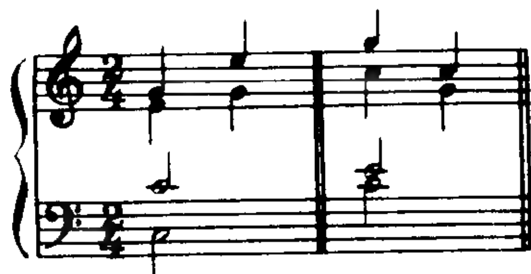
例 5 －71



从上面可以看出，当高音部上行时，就从密集排列变成开放排列。而当高音部下行时则相反，从开放排列变成了密集排列。

当旋律作五度或六度进行，中音部也向同方向进行，次中音部保持不动时，排列法也要发生变换（斜向转换）：
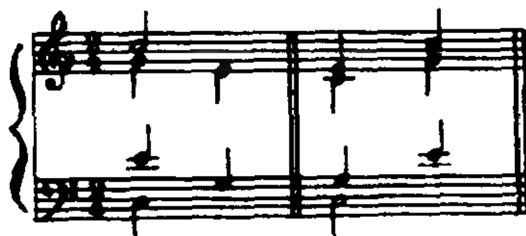
例 5 — 72



不难看出，上面后两种情况（例5－71与5－72）中两个变换的声部互相交换了位置。在例5－71（第一小节）中，高音部出现了原来在次中音部的e音，而原来在高音部的c音则到了次中音部。在例5－72中（第一小节），高音部（g—e）与中音部（e—g）也作了同样的交换。

注：当技术上需要时，也可以高音部保持不动，让中音部与次中音部互相交换。甚至可以让上方三个声部向同一方向作“双重”的转换：

例5－73



3．实践指示

前面，我们要求在用原位三和弦的和声连接法或旋律连接法配和声时，每一个习题从头到尾都要保持同一种排列法（密集的或开放的）。现在，当并列的是两个不同的三和弦时，我们还不可能在三个上方声部中都作跳进并改变排列法。但是，当并列的是两个同级和弦时，运用和弦转换就可以使在作旋律跳进的同时又改变排列法。

在给下列旋律配和声之前，先要对它们的结构进行分析：

a．首先要确定哪些三度进行是同和弦的转换，哪些二度进行是用旋律连接法连接了不同和弦的结果。（例如：在C大调，f—d是S—D的旋律连接，而c—a则可能是下属和弦的和弦转换，也可能是T—S的旋律连接。）

b．确定这些旋律中所有以四度跳进形式表现出来的和弦转换。

c. 由于凡上行五、六度的跳进都要求从密集排列转换为开放排列，而下行的则要从开放排列转换为密集排列，因此凡出现这类情况时，都需要提前为大跳所需要的排列法作好准备。由于在旋律中出现这种大距离的跳进之前，一般都先有三度或四度的进行，我们知道，在这样的进行中，排列法既可以保持不变，也可以由密集的变为开放的或从开放的变为密集的，所以这种准备是完全可以做到的。如果这种大音程的跳进是出现在开始处，那就要把第一个和弦的排列位置安排好。

习　　题

书面习题

为下列旋律配和声：

例 5－74

1

2
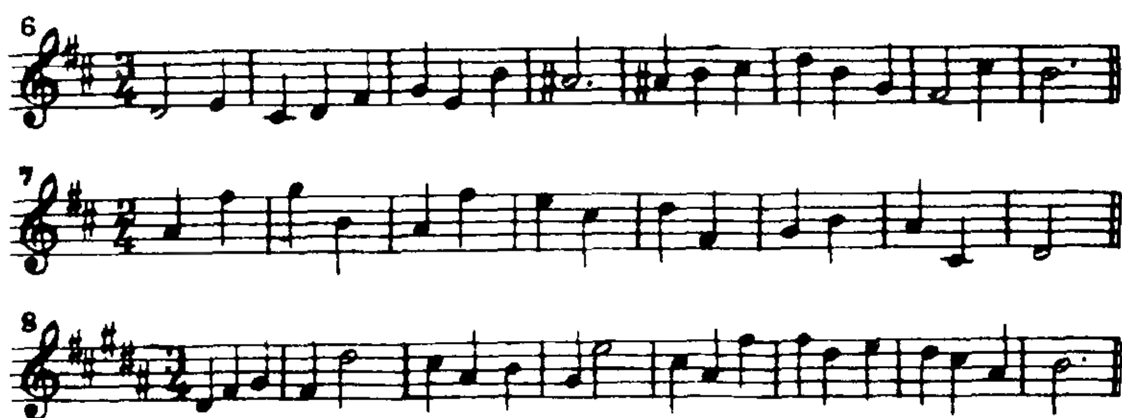
密开　密开

T-　T-

3

4

5



键盘习题

以下列方法在不同调上演奏单个的三和弦T，S，D的转换：

a．旋律上行，从主音到三音，从三音到五音，再从五音到主音，不改变排列法和从密集排列变为开放排列。
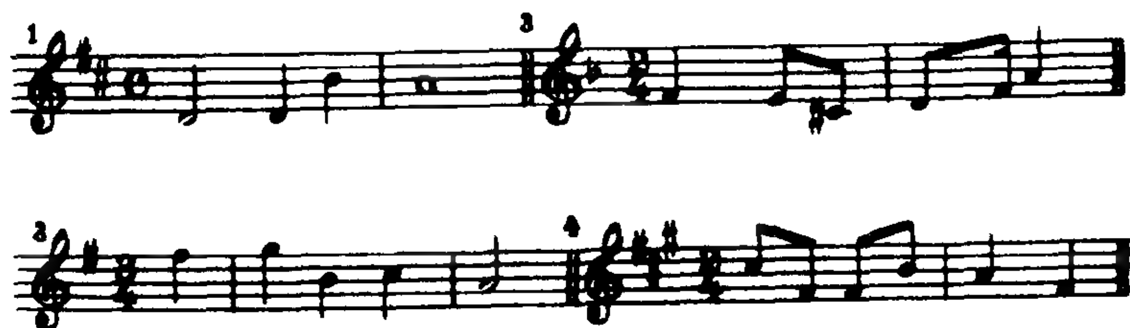
b．旋律下行，从主音到五音，从三音到主音和从五音到三音，同时从密集排列变为开放排列

c．旋律下行，从主音到五音，从五音到三音和从三音到主音，不改变排列法和从开放排列变为密集排列

d．旋律下行，从主音到三音，从五音到主音和从三音到五音，同时从开放排列变为密集排列。

为下列片断配和声：

例 5 — 75



第 六 章

为低音配和声

1．和声连接法的应用

为一个本身就是由主和弦、下属和弦和属和弦的根音组成的低音部配和声时，在选择和弦方面显然不会有什么困难。低音是该调音阶的Ⅰ级就说明是主三和弦，Ⅳ级是下属三和弦，Ⅴ级就是属和弦。

很明显，在下面的低音部中：
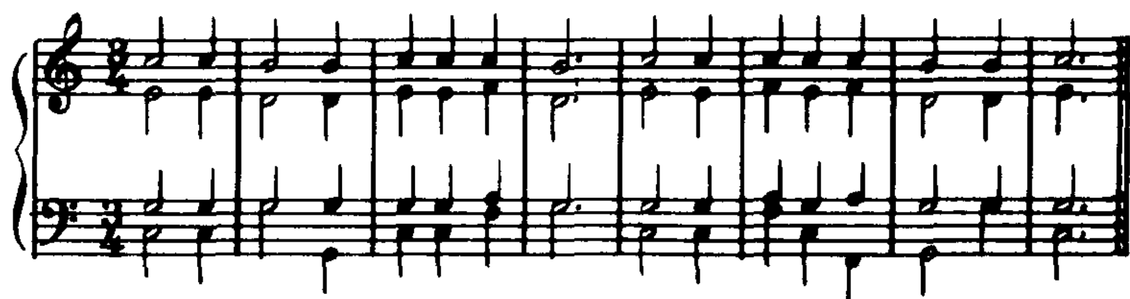
例6－76



第一小节是T，第二小节是D，第三小节是两个T、而在第三拍上是S，第四小节停留在D上，第五小节是T，第六小节是S、T、S，第七小节是D，第八小节是T。

前面讲过，当两个和弦之间有共同音时最简单的办法是用和声连接法，因此下面的这个片断就可以这样配和声：

例6－77
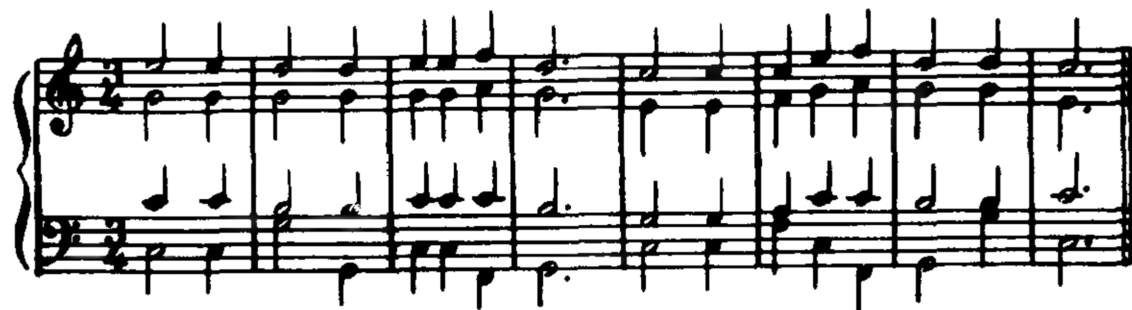


这在和弦的选择和连接方面完全正确，但旋律却不能令人满意，因为它几乎是停滞不动的，只在c与b两个音之间来回踏步。之所以造成这种现象是因为在T－S和T－D的连接中只采用了和声连接法。

2．旋律连接法的应用

如果在采用和声连接法的同时还采用旋律连接法那结果就会好得多。一个在和声连接法中保持不动的音，在旋律连接法中就会进行到别的音去，这样，旋律就比较活跃了。

例6－78
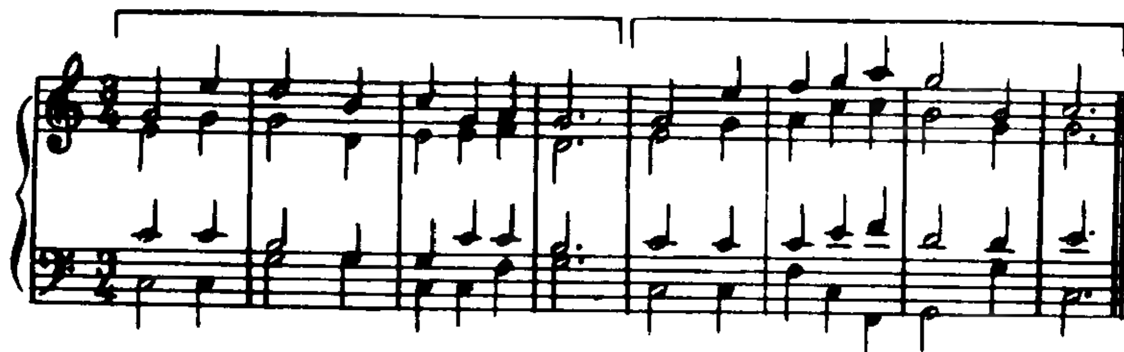


当然，如果第一个和弦的旋律位置不同的话，整个旋律线也将会发生变化。

3．和弦转换的应用

采用和弦的转换作为一种补充手段，可使旋律的变化更为丰富。我们在为同一个低音配和声中试用一下和弦的转换就可以看

出这种方法对丰富旋律有什么样的意义：

例 6－79



第一小节的上行六度大跳促使旋律的进行自然要求向下，直到前半段的结束。后半段中，旋律上行的趋势得到了加强，一直到第六小节最后达到了旋律的顶点。

4．关于给低音配和声的实践指示

和弦的转换最好用在这样一些情况下：一，低音重复时（见本章习题 1、3、4）。二，低音作八度跳进时（见习题 1、3 的低音）。三，低音有很长的时值（可以设想是几个较短的音符用连线连了起来）时。

但也不要滥用和弦转换，为了避免和声的过分杂乱，一拍最好不要超过一个和弦。例如，在$\frac{4}{4}$拍子中，一个四分音符不超过一个和弦，在$\frac{6}{8}$拍子中，一个八分音符不超过一个和弦。

此外，在安排总的节奏时，必须考虑到整个的速度，还要注意到小节强拍上和弦的长度不应短于弱拍上的和弦，至少也应相等（见习题 5、6 的低音）。为了避免声部进行的错误，还要注意，低音在作四度进行时，可作和声连接，也可作旋律连接。但在低音作五度进行时就只可作和声连接（见第三章第五节）。

习　　题

书面习题

a．为下面的低音配和声，要用和弦转换：

例6－80a

1

2

3

4

5

6

7

8

9

注：为了更好地掌握所学的知识，建议每个习题至少做两种不同的答案，高音部采用不同的旋律线

b．在不同的调上按下列公式配和声：

例 6 80 b

1 D T T | D D | T T S | D D | T T S | D T | S D D | T ||

2 T | D T | S T | D | D | T S | D | T ||

注：在第二个公式中，只写了一个标志和弦的字母，学生要自己选择调性和节奏

键盘习题

为下面的低音配和声（先不用和弦转换，然后用和弦转换）：

例 6－81

1 2 3

第七章

三音跳进

1．高音部的三音跳进

当四、五度关系的三和弦（如T—D、D—T、T—S、S—T）作和声连接时，在高音部可以由一个和弦的三音跳进到另一个和弦的三音。这样形成的向上或向下的四度或五度跳进称之为三音跳进。

这样跳进时排列法会发生变化，跳进中较高的音所在的和弦应该是开放排列，较低的音所在的和弦应是密集排列：

例7－82

C大调

T D T T D T D T D D T S T T S T T S T S T D S T D

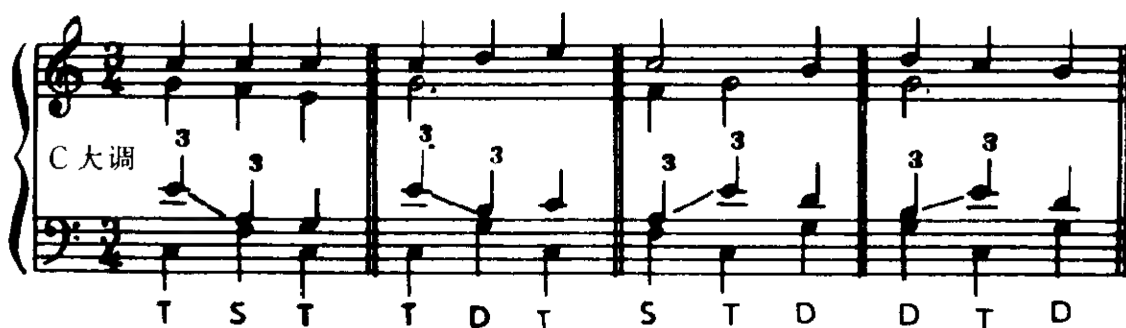
在跳进之后，旋律几乎总要向与跳进相反的方向进行。只有在很少的情况下（后一个音——S或D的三音——要求作自然的

调式解决时），旋律才可以在跳进之后继续向同方向进行。在小调中，由主和弦的三音到属和弦三音的跳进只能下行减四度，因为上行增五度（以及一切其他的增音程的进行）是不允许的（见第12章第4节）。

2．次中音部的三音跳进

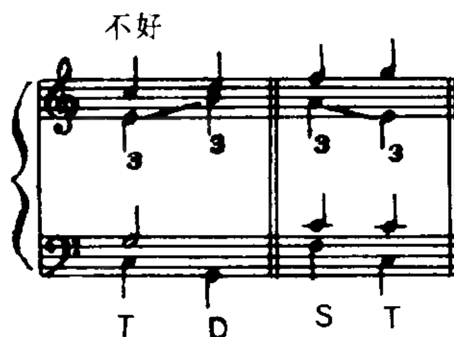
同样关系的和弦（T—D、D—T、T—S、S—T）作和声连接时也可以在次中音部作三音到三音的跳进。这种跳进中也有排列法的变化，只是方向相反，向上跳进时排列法由开放的变成密集的，向下跳进时则由密集的变成开放的：

例7－83



注：中音部不采用三音跳进，因为那会使和弦形成错误的排列：

例7－84
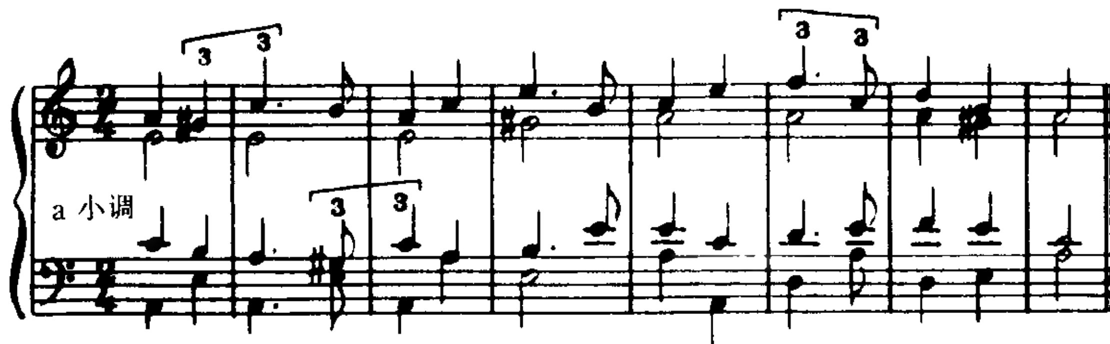


3．习题分析

对习题除了要象前面所讲的那样进行分析外，还应找出哪些跳进是三音跳进以及与此相联系的排列法的改变。

配和声举例:

例 7－85
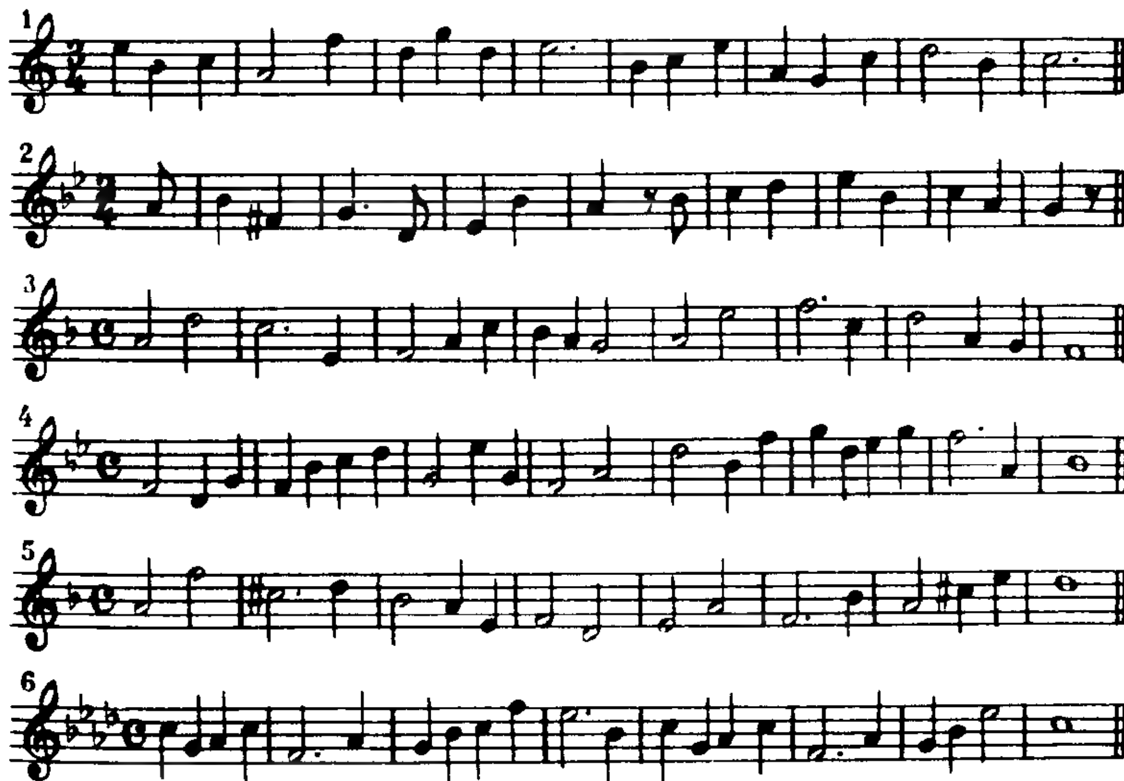


习　　题

书面习题

为下列旋律配和声:

例 7－86
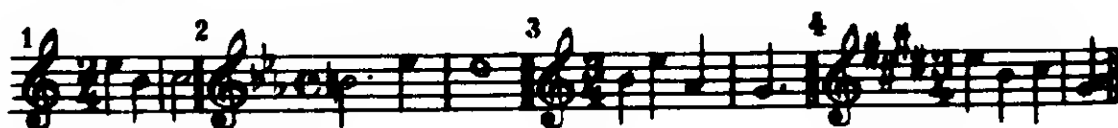


键盘习题

a．在不同的调上弹奏T　D、D—T、T－S、S—T的和声连接法的连接，在高音部和次中音部象例7－82和83那样作向上与向下的三音跳进

b．为下列片断配和声：

例7－87



第　八　章

终止、乐段、乐句

1. 音乐作品中的成分

音乐作品是在时间中展开的，因而它是一种时间艺术。音乐作品一方面在乐思上和形式上是一个整体，一方面它又可以划分为一些段落，我们称之为结构，结构之间由句逗分隔。句逗把一个结构的结尾与另一个结构的开始分开，这种分割与结构的规模无关。

2. 乐段、乐句

只用一个主题陈述、只包含一个单一乐思的最简单的完整音乐结构就是乐段。它一般又划分为两个等长的(四小节的)结构，叫做乐句。这两个乐句用句逗分开并用两个不同的、在功能上又是相互联系的终止作为结束。

由等长的两个乐句组成的八小节乐段一般称为方正结构，它在拍节上极为稳定，所以在舞曲、谐谑曲、进行曲、轮唱曲等体裁中大量使用。我们在实践中也主要采用这种类型的乐段。

在简单形式的乐段中还有不分乐句的单一结构的乐段（见贝多芬《第六奏鸣曲》中的小快板和《第五交响曲》第二乐章的

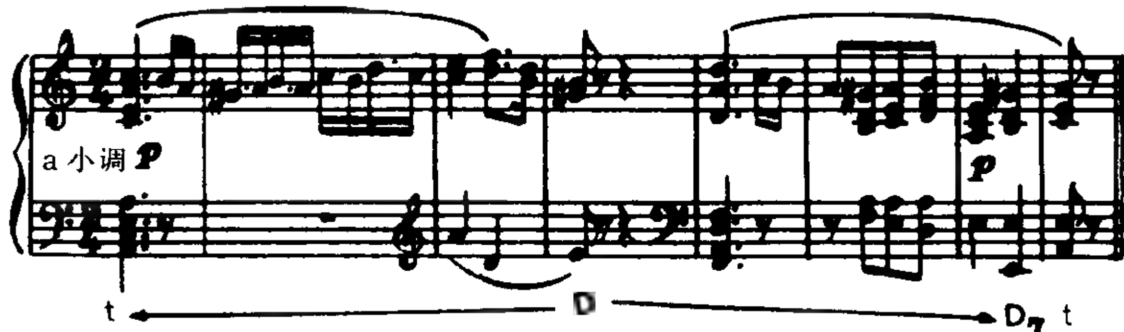
主题），也有虽有等长的乐句却不是方正结构的乐段　（见格林卡的歌剧《伊凡·苏萨宁》中的合唱《不是玫瑰在发光》中由两个乐句组成的十二小节乐段）。

3．乐段中的终止

结束一个音乐结构和结束一个乐思（或它的一个独立的部分）的陈述的和声进行，称为终止。

根据在乐段中的位置，终止可分两类：中间的终止（第一乐句的结尾）和结尾的终止（第二乐句的结尾，整个乐段的结尾）：
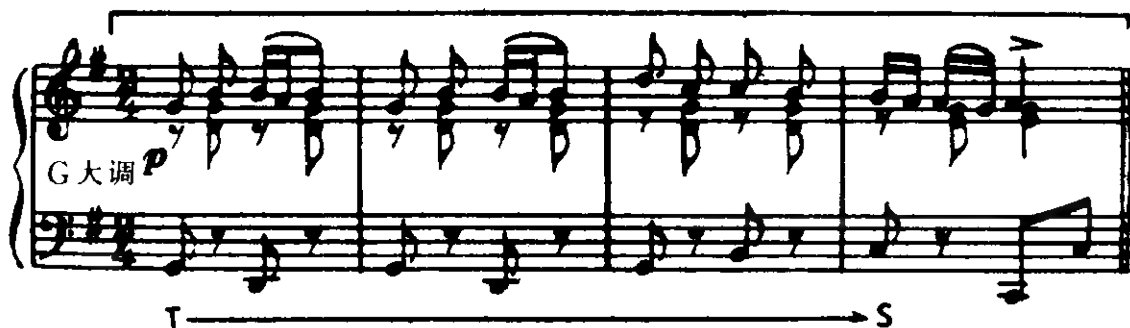
例 8－88　Andante　　　　贝多芬《小提琴奏鸣曲》作品12之2
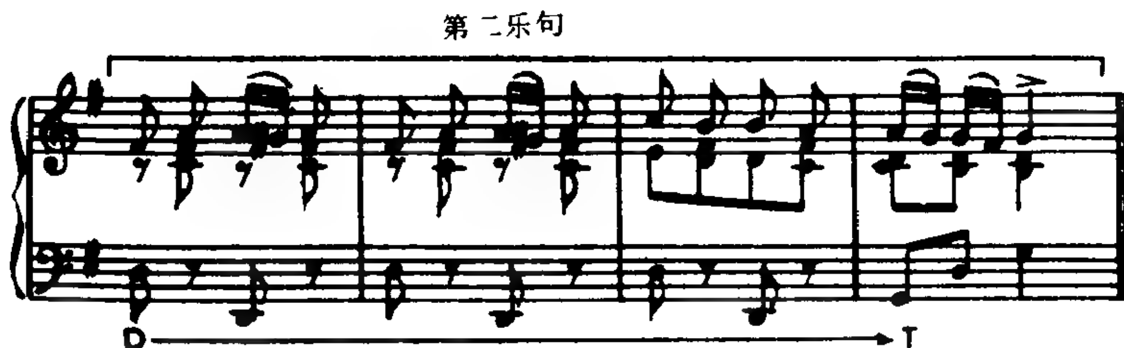


一般来说，乐段中间的终止和乐段结尾的终止还因为其最后一个和弦在功能上的不同而有所区别。例如，第一个终止结束在D或S（不稳定功能），而第二个终止则结束在T（稳定功能），这样就形成了从一定距离外的第一个不稳定的终止（D，S）解决到第二个稳定的终止（T）的倾向性，从而把两个终止联系起来，并使两个由句逗分割开的乐句形成了一个音乐上的整体：

例 8－89　　　　捷克民间舞曲《内姆拉叔叔》

Allegro　moderato　　第一乐句





注：音乐结构与音乐作品主题发展的联系以及它们在整个音乐整体内部的相互关系就构成了音乐语言的语义及句法（就象语言及其句法特征）。

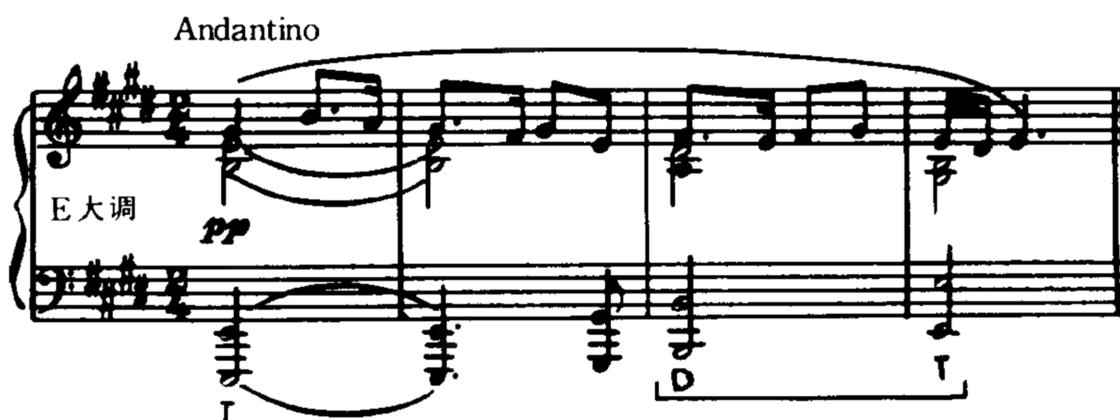
4．终止的基本类型

从和声的观点看，所有的终止可以分为两个基本功能类型：（1）以稳定和弦T作结束的终止；（2）以不稳定和弦D或S作结束的终止。

稳定的终止又有三种类型：（1）正格终止；（2）变格终止；（3）完全终止（另一种类型的正格终止）。

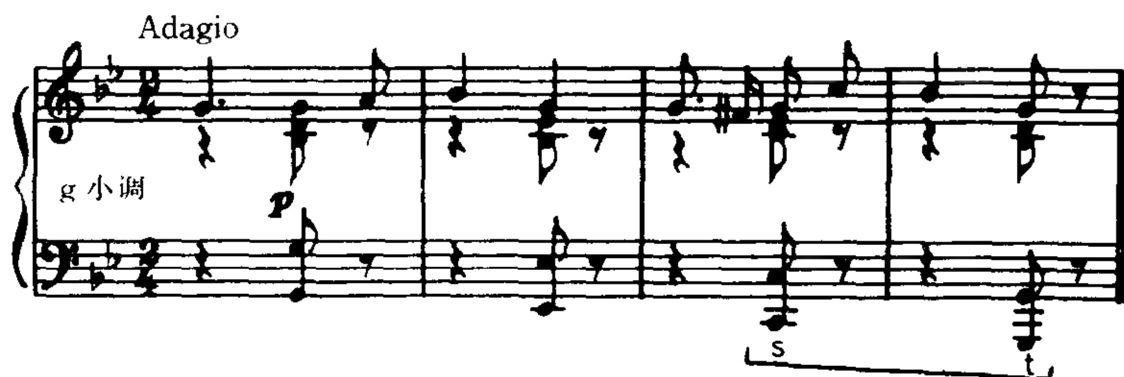
在乐句或乐段结尾处的D－T进行叫做正格终止：

例8－90　　格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》第三幕
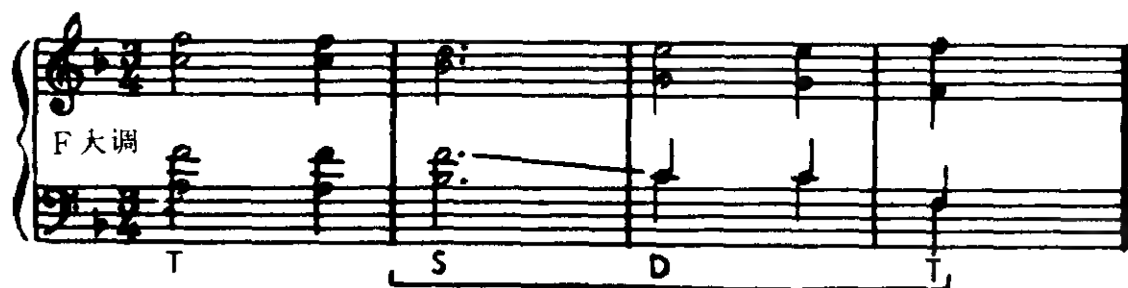


在乐句或乐段结尾处的S－T进行叫做变格终止：

例 8－91　　　　　　　　　　　　　　　　　　　达尔戈梅日斯基《云睡着了》



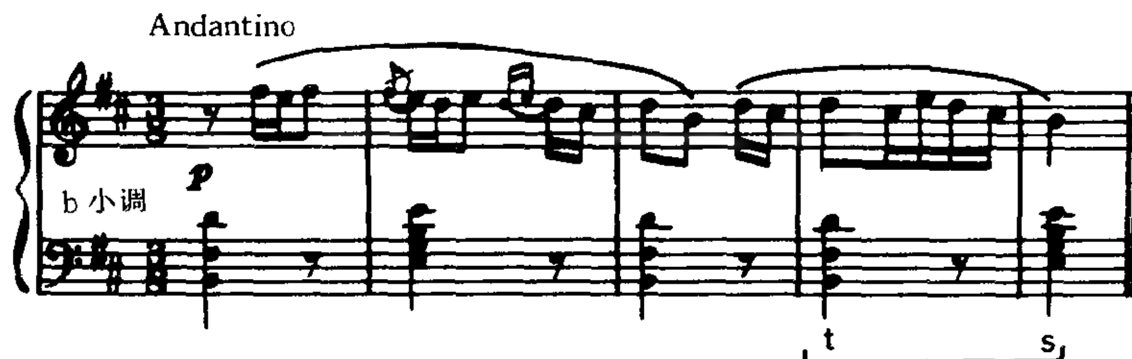
在乐句或乐段结尾处的、含有两种不稳定功能和弦的S—D—T进行叫做完全终止：

例 8－92　　　　　　　　　　　　　　　　　　　格林卡《伊凡·苏萨宁》



用不稳定功能和弦（D或S）结尾的终止叫做半终止，半终止也可分为以下两种：一、用属和声结束第一乐句的叫做正格半终止（见例 8－88）。二、用下属和声结束第一乐句的叫做变格半终止：

例 8－93　　　　　　　　　　　　　　　　　　　里姆斯基-科萨科夫《舍赫拉查达》



在各个时代与各种风格的音乐中，用正格终止来结束乐段已成了一种占绝对优势的规范。用变格终止结束乐段的情况较少见，它们最初不是作为一种独立的进行而是作为一种补充的结尾，或者用在乐段正格的结尾之后，或者用来扩展乐段，或者用来更好地巩固调性（主和弦）。

下面是一个这种乐段的公式：

第一乐句　　　第二乐句＋补充的变格终止
（4小节）　　（4小节）　（2小节）
（10小节的乐段）

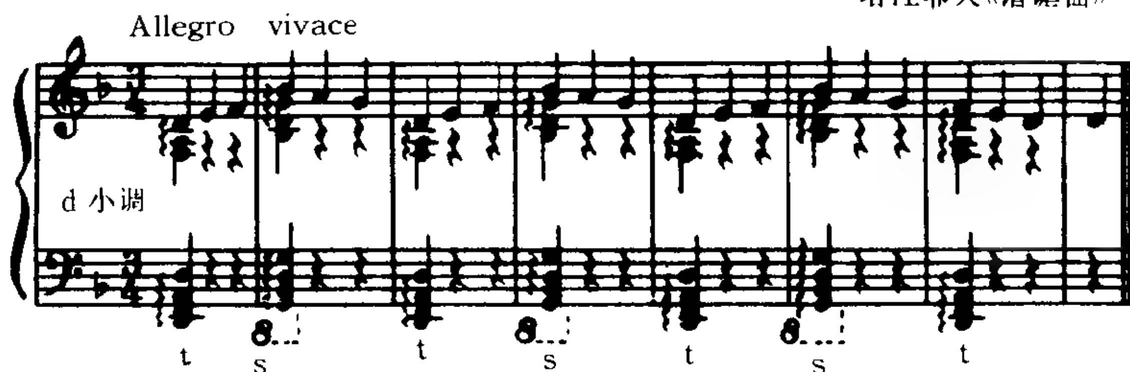
如果基本的正格终止在一般的方正结构乐段结尾之前（例如在第七小节）出现，这时变格终止就只是一个补足其等长结构的补充（也就是补足八个小节，如贝多芬第三交响曲中《葬礼进行曲》的第一乐段）。

例 8－94　　瓦尔拉莫夫《明亮的星》

在古典后期的西方音乐、特别是在俄罗斯音乐中，变格终止占有了较为重要的地位并获得了更大的独立性，部分地取代了正格终止（参见穆索尔斯基《在村中》、里姆斯基－科萨科夫的歌剧《萨特阔》中瓦良格客人之歌、柴科夫斯基的浪漫曲《疯狂的夜》和《他曾那样爱我》、利亚多夫改编的俄罗斯歌曲《院里的天堂》、卡林尼科夫的浪漫曲《在古老的山岗上》、柴科夫斯基

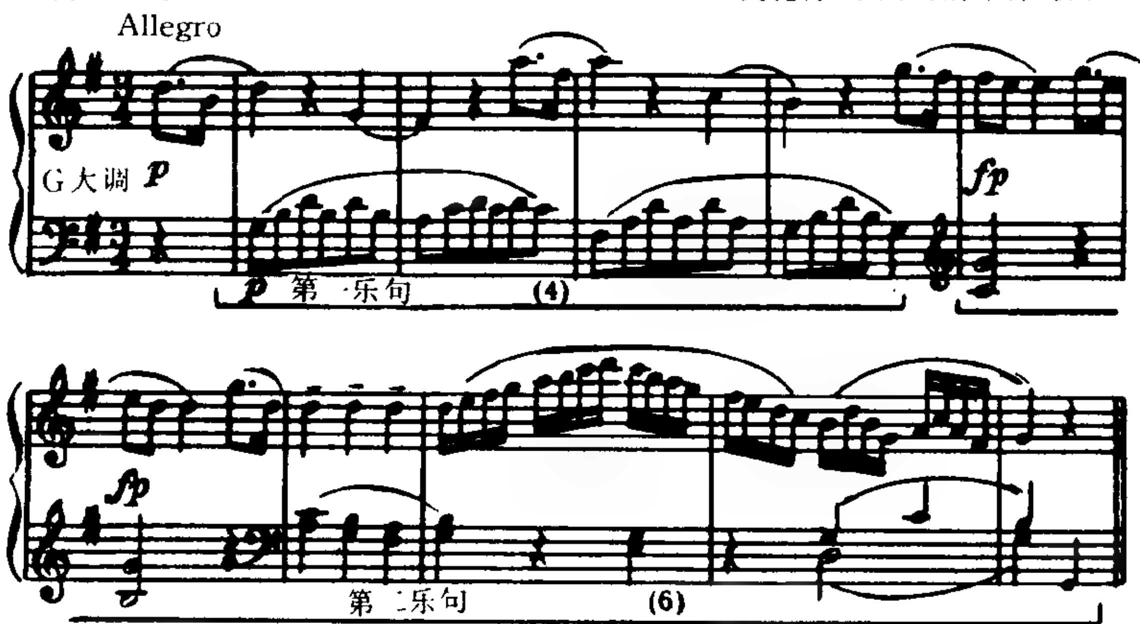
《第五交响曲》（第一乐章）主部和浪漫曲《功勋》（开头）等作品中的各种变格进行和变格终止）：

例8－95 塔涅耶夫《诺谑曲》



乐段中形成不等长的乐句不仅是因为增加了补充的变格终止，还可能是因为音乐的总的发展。例如第一乐句是四小节，第二乐句可能是完整的六小节。以莫扎特的G大调奏鸣曲中的十小节乐段为例：

例8－96 莫扎特《G大调钢琴奏鸣曲》



正格半终止明显地使用得比变格半终止多，这是由属和弦的特点及作用而自然形成的。

5. 终止的其他形式（完满的与不完满的）

正格终止与变格终止根据其终止感的完满程度而分为完满终止与不完满终止。

结尾的主和弦出现在小节的强拍，采用根音的旋律位置，并且是由原位的D或S到原位的T（低音是D—T或S—T终止的典型的四、五度进行），这种终止是完满的终止。

结尾的主和弦出现在小节的弱拍，或者是三音、五音处于旋律位置，或者是D或S在连接时采用转位的形式（低音不是终止型的四、五度进行），这样的终止称为不完满终止：

例 8－97

完满终止

a b c d

C大调

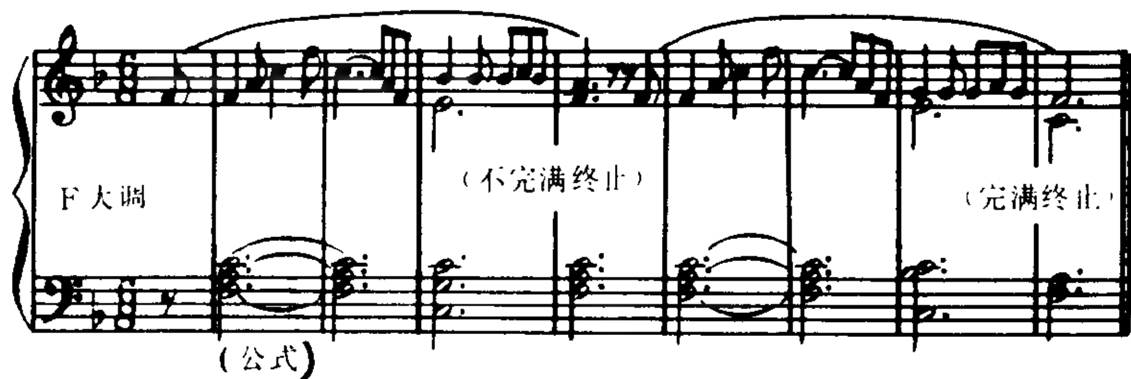
不完满终止

a b c d e

显然，在其他条件相同时，完满终止较之不完满终止有更强的终止感。因而有时在乐段的第一乐句采用不完满的终止作为结束，而第二乐句则用完满的终止。在这种情况下，我们听到的不是终止的简单重复。由于两句最后一个和弦终止感的程度不同，

所以尽管其和弦的组成相似，相互之间仍形成了一种互为补充的从属关系：

例8－98　　　　　　　　　　　　　　　　　　　莫扎特 春愁



注：不完满终止与D有时也可用作整个乐段的结尾，但比较少见（见贝多芬《第四奏鸣曲》的广板，第18奏鸣曲的小步舞曲；柴科夫斯基歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》中特里克的分节歌及舒曼的《为什么？》）。

6．实践指示

a．首先要确定调性（根据调号、旋律的结尾音及其功能结构）

b．再确定乐段中各乐句的划分

c．然后确定中间终止与结尾终止的和声与和声进行

d．注意句逗的特点　从本质上看，句逗是在相互联系的和声进行中造成一种中断的印象，从而使得第一乐句的最后一个和弦与第二乐句的第一个和弦没有直接的功能联系　所以，第二乐句可以从任何的和声：D、T，甚至是S（在半终止的D之后，见例8－88）开始

e．在习题中可能出现补充的变格终止，必须特别注意与乐段的结束终止区别开来

f．在为低音部配和声时必须注意第一和第二乐句旋律的节奏型态，第二乐句的旋律可以是：

① 与第一乐句节奏相同；

② 增加对比；

③ 更自由，综合上述两种方法。

g．为了看起来更清晰，建议用方括号┌──┐表明乐句及补充终止的划分

习　　题

口答习题

判断下列片断的终止的类型，它们之间的相互关系以及第一和第二乐句的旋律在节奏上的相互关系：

a．舒曼《少年曲集》 作品68之8、9

b．格林卡《夜间的微风》（第1—10小节）

c．贝多芬《奏鸣曲》 作品2之2　热情的广板（Largo appassionato）（第1—8小节）

d．贝多芬《奏鸣曲》 作品10之3　第三乐章（第1—8小节）

e．莫扎特　歌曲《心在颤动》引子

f．柴科夫斯基《秋之歌》 作品37 bis之10（第1－9小节）

g．贝多芬《第一奏鸣曲》柔板

h．柴科夫斯基《甜蜜的幻想》 作品39之21、《云雀之歌》作品39之22

书面习题

a．为下列旋律和低音配和声：

例 8－99

1

2

3

4

5

6

7

8

9

b．写完这个乐段的和声，并补充变格终止：

例 8－100

G 大调

c．把这个乐句扩展为**乐段**并配和声:

例 8－101
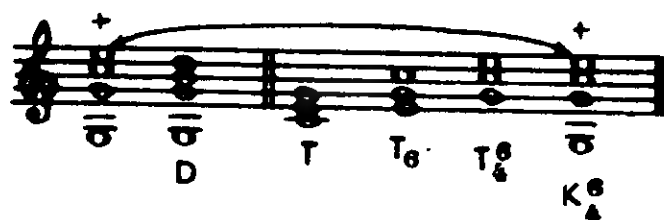


第 九 章

终止四六和弦

1．定义与标记

在终止中，属和弦常常直接出现在一个外表上象是主三和弦第二转位的和弦之后：

例 9－102
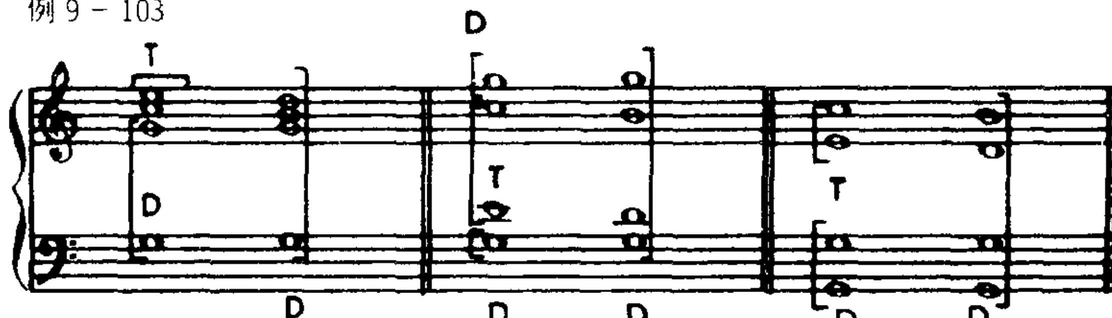


根据这个和弦在音乐结构中的位置以及它上方的两个音与低音（也就是属和弦的低音）之间的音程关系，这个和弦叫做终止的四六和弦，用字母K（终止）加上它各音距低音的音程度数作为标记

2．K^6_4的功能特点

终止的四六和弦虽然在外表上与主三和弦的第二转位相似，但从其功能特点来看，它不是主和声 这个和弦在功能上的特点

就是它含有两种功能的音：低音是D，上面是T，而D作为和声的基础，占有优势：
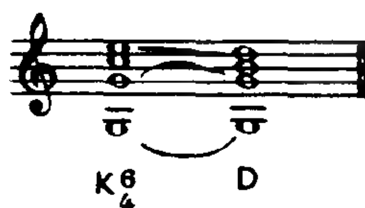
例 9－103



一个和弦包含着两种功能的因素，叫做复功能，它使K_4^6具有自己特有的紧张性与不稳定性而不是主功能（T）所固有的稳定性

终止的四六和弦使D延迟出现，但又必须进行到D，这种进行叫做解决：
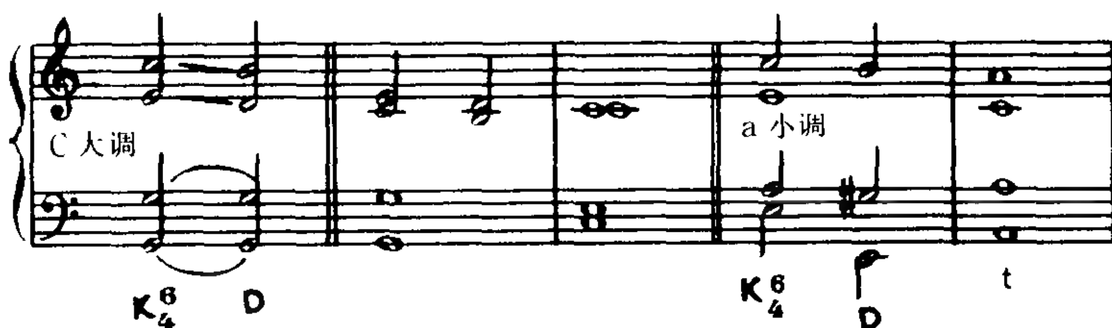
例 9－104



3．声部进行

为了强调K_4^6中属功能的优势，K_4^6一般重复D的根音。当终止的四六和弦解决到D时，属和弦的根音以及它的重复音一般都保持不动，而主和弦的音则作级进下行到后面的D的三音和五音：

例 9－105



在半终止中，当K_4^6解决时，属于主和弦的这两个音必须作平稳进行：

例 9－106　　贝多芬 钢琴奏鸣曲 作品2之1

Adagio

F大调

K_4^6　D

例 9－107　　阿连斯基　合唱《安恰尔》

Andonte　con moto

g小调

K_4^6　D

在结尾的终止中，K_4^6解决到D时，上声部常常跳进到属和弦的三音或五音：

例 9－108 a

例 9－108 b　　莫扎特《c小调钢琴奏鸣曲》

Allegro　molto

♭E大调

T　S　K_4^6　D_7　T

当终止的四六和弦解决到D时，它的低音或保持不动，或作八度跳进（多数是下行跳进）。

4．节拍条件

终止四六和弦的应用有一定的节拍条件。在单拍子时它应该在强拍，在四拍子与六拍子中应在次强拍。在任何其他节拍条件下，K_4^6总要放在比它后面的D更强的拍子上。

在三拍子中，K_4^6有时出现在第二拍，而后面的D就放到了更弱的第三拍上（见例8－96）：

例9－109 贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品26

Andante

♭A大调 *p*

K_4^6 D_7 T

例9－110 古里列夫 小鸟痛苦
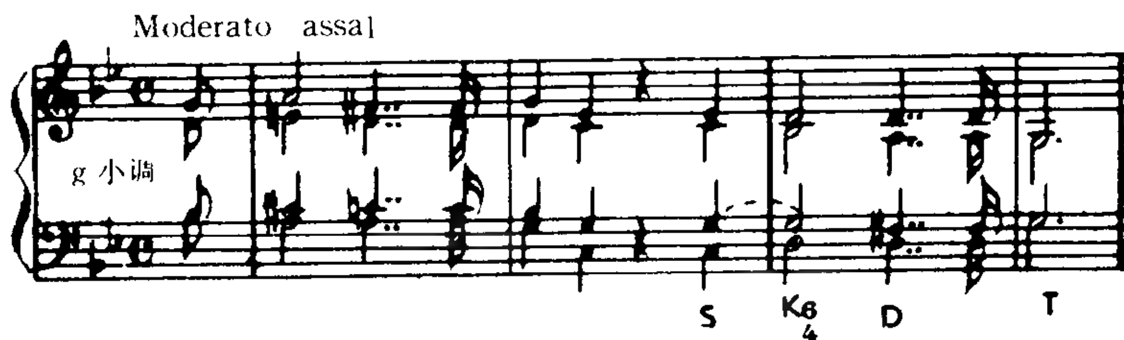
g小调

K_4^6 D_7 t

5．K_4^6和弦的预备

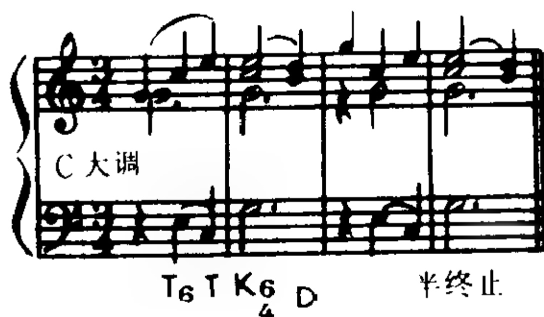
K_4^6用下属和声作预备最自然。下属和弦与K_4^6有共同音（S的五音），从而使二者可以用和声连接法连接，并为K_4^6的不协和音（四度音）作了正常的预备。这就是这种方法应用得最广的原因：

例9－111　　　　　　　　　　　　　　　　柴科夫斯基《快乐的声音消失了》
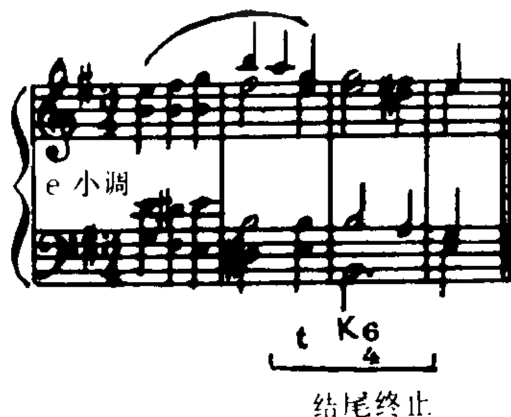


但在终止中，K_4^6也常在没有下属和弦的情况下直接放在主和声的后面。这种进行对于半终止来说最为典型，但在某种程度上也可以用在结尾的终止中：

例9－112　　　　　　　　　　　　　　　　莫扎特《F大调钢琴奏鸣曲》
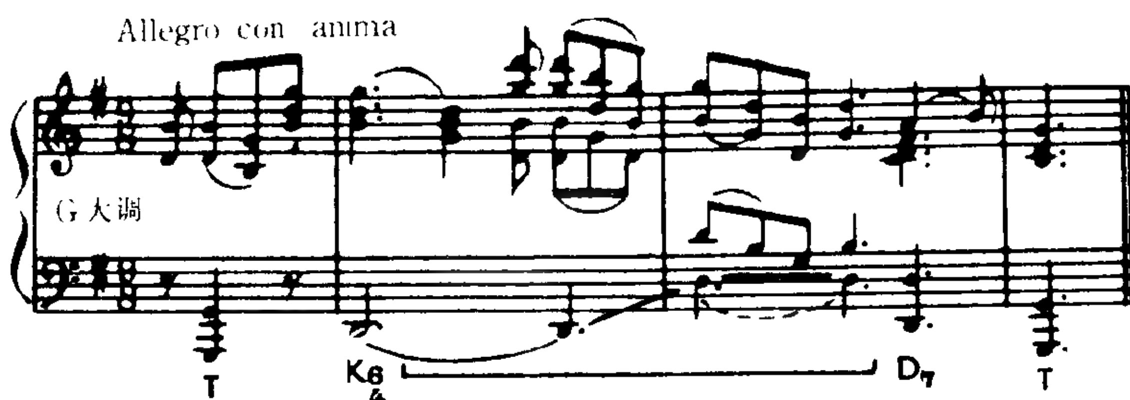


例9－113　　　　　　　　　　　　　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品11之2



6．转　换

与所有其他和弦一样，终止的四六和弦也可以转换，这时低音保持不动或作八度跳进（向上或向下），K_4^6改变旋律位置或排列法，随后的属和弦也可同样转换：

例9－114　　　　　　　　　　　　　　　　　门德尔松　无词歌　作品28



7．K_4^6的作用

K_4^6作为一种功能上不稳定的和弦，为半终止和完全终止带来了新的音响和附加的紧张性。在乐段的结束终止中，K_4^6最大限度地——就现有的和声手段来说——推迟了主和弦的出现。趋向于主和弦的倾向性越加强，整个终止的紧张性也就越强烈。而在乐句的半终止中，K_4^6用自己的紧张性加强了作为自己的解决的属和弦的暂时的稳定性。这就是K_4^6在各种终止中的作用和被广泛采用的原因。

习　　题

口答习题

a．分析莫扎特的歌曲《致葛洛埃》（16个小节）中应用K_4^6的条件。

b．分析门德尔松的《无词歌》作品28（12个小节）。

c．分析舒曼的升f小调《纪念册页》作品99中的各个终止进行中应用K_4^6的条件。

d．分析贝多芬降E大调小提琴奏鸣曲的回旋曲开始乐段的终止。

书面习题

a．为下列旋律和低音配和声：

例9－115

1

2

3

4

5

6

7
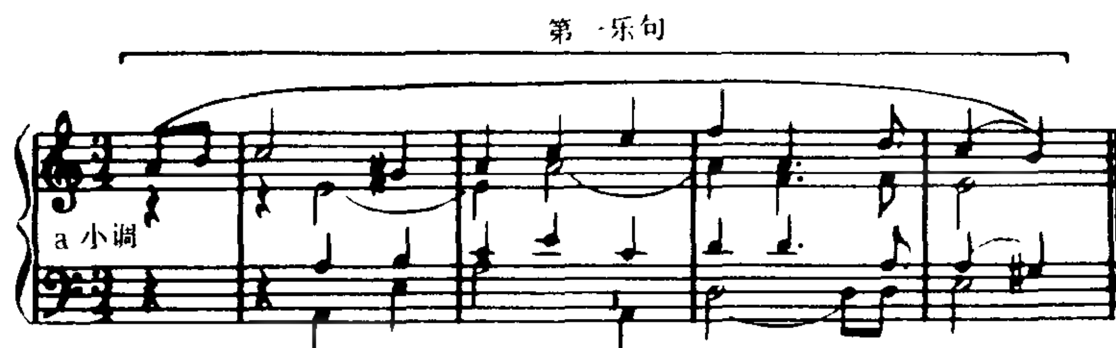
8

9

b．为下面的乐句写第二乐句，使之成为一个乐段。第二乐

句的节奏不变，旋律下行 和第一乐句一样，也从弱起小节的两个不配和声的音开始：

例 9－116



c．用另一种方法做习题 b，第二乐句的旋律在节奏上要与第一乐句有更多的对比，弱起的两个八分音符要配和声，用补充的终止巩固主和弦

键盘习题

a．在各个大小调上奏出K_4^6及其解决。

b．在各个调上弹奏带K_4^6的和声进行，用两拍子和三拍子。

c．弹奏两拍子的、在中间的和结尾的终止中带有K_4^6的最简单的乐段。

d．在音乐作品中寻找各种使用K_4^6的例子。

第 十 章

正三和弦的六和弦

1．定义与标记

我们知道，三和弦的第一转位叫做六和弦，六和弦的标记是在功能标记下面加一个数字6，例如 T_6、S_6、D_6

2．六和弦的重复音及其排列法

正三和弦的六和弦重复根音或五音，最好不重复三音，即使要用也是在一定条件下（见第9节）

六和弦的排列法不仅有密集的和开放的，还有混合的。从名称上就可以看出，在这种排列法中，上方声部中有一对（例如高音部与中音部）构成密集排列的音程（同度或四度），而另一对（这时应是中音部与次中音部）则构成开放位置的音程（五度或八度）：

例 10－11

混合位置

C大调

D_6 D_6 T_6 S_6 S_6

3．六和弦的应用

六和弦由于自己音响上的特点，它没有原位三和弦那样稳定，因之它主要应用在结构的中间，使陈述更为流畅。

一般来说，任何用来结束一个乐句或乐段的终止都不用六和弦作为结束和弦。

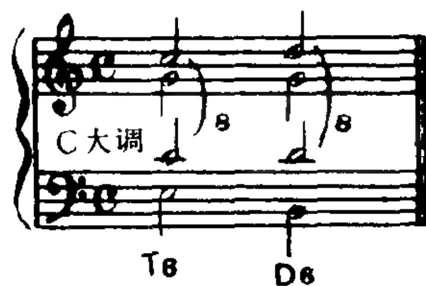
如果把六和弦放在一个结构的结束和弦之前，它就会把原来的正格终止、变格终止或完全终止变成不完满终止，因此它最好用在开始的结构（如第一乐句）中。

4．声部进行　平行八度（一度）

由于六和弦有更多的重复法与排列法，因之它与三和弦或六和弦的连接也更为多样。

在声部进行中也因此而出现了某些新的关系和特点　如下面的进行：

例 10－118
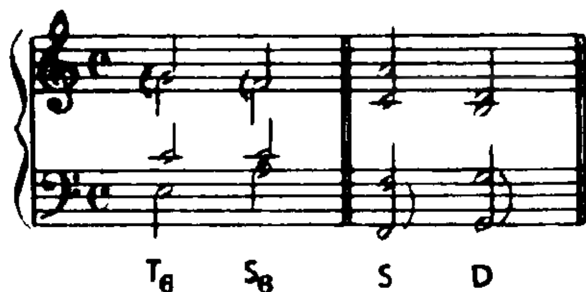


单独来看，似乎每个声部的进行都完全正确，遵守了声部进行的一切规则，两个和弦无论是重复音还是排列都没有问题。但是，如果说低音部、中音部和高音部在这里都有自己独立的声部进行的话，那么，次中音部却是以低一个八度的方式重复了高音部的进行。这种重叠是由两个声部的平行八度（或平行一度）形成的。

平行八度（或一度）破坏了声部进行的独立性，所以在四部

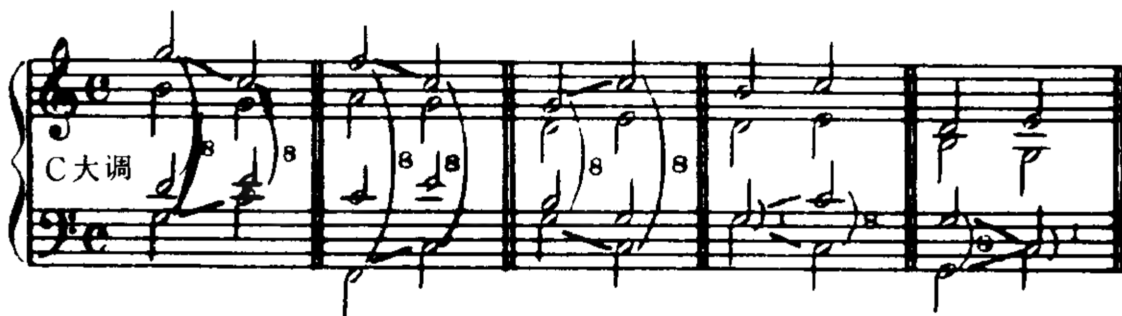
和声中是被禁止的。在任何两个声部之间都不允许出现平行八度（或一度）：

例 10－119



反方向的八度进行，无论是从一度到八度还是从八度到一度，也都是不允许的：

例 10－120



注：最常见的一些例外将在后面讲到。

不要把平行八度与某一个声部中的八度重叠相混淆。在四部和声中，每一个声部都有自己独立的进行（线条），突然出现的平行八度是由声部进行的错误造成的，在艺术上是毫无理由的。而作曲家有意识地在一个声部内形成的重叠那是起着加强该声部的作用。

在四部和声中用八度重叠的方法来加强某一个或两个声部是极为常见的方法，从下例可以明显地看出，八度是怎样“附加”到旋律和低音上去的：

例 10－121　　舒曼《升 f 小调钢琴奏鸣曲》作品11终乐章

Allegro un poco maestoso

#f 小调

本例的四部和声公式

例 10－122　　塔涅耶夫《约安·达马斯金》第二乐章

#f 小调

等等

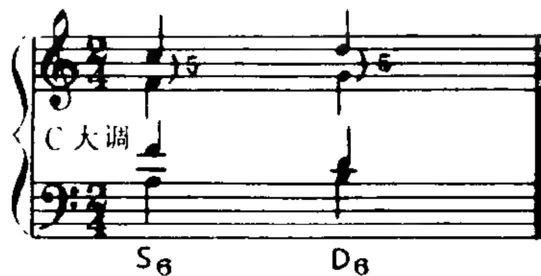
5．平行五度

当三和弦与六和弦连接时（其他情况也同样），可能出现（如果不小心的话）另一种被禁止的进行——平行五度和反行五度：

平行五度是由于在同一对声部中，由一个和弦（三和弦）的
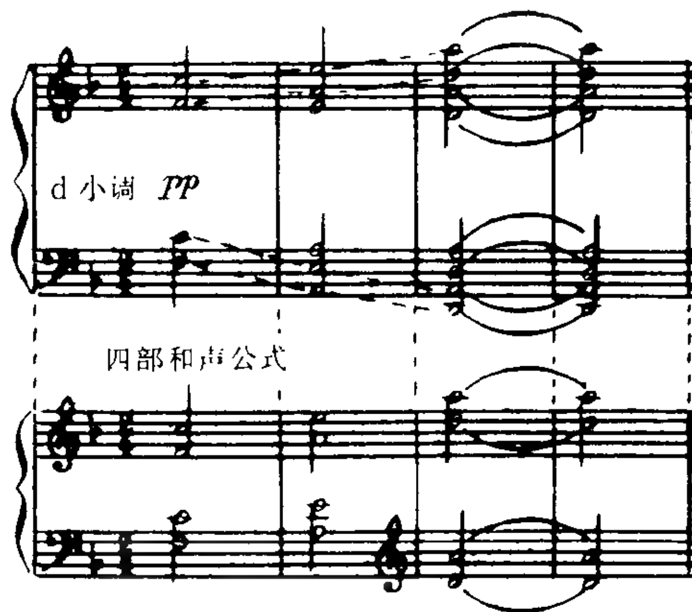
根音和五音进行到另一个和弦的根音和五音造成的:

例 10－123



注: 平行五度由于其音响的空洞，从十七世纪开始，已逐渐从创作实践中消失了。但在某些音乐作品中仍然存在着由于要表现作曲家的某种构思而故意使用平行五度的情况。

例 10－124　　　　穆索尔斯基《特列帕克舞曲》



例 10－125　　　　普契尼《艺术家的生涯》第三幕



6．六和弦与四、五度关系三和弦的连接

六和弦与四、五度关系三和弦的连接用和声的连接法，声部平稳进行，不用跳进：

例 10－126

C 大调

T D_6 T S_6 T_6 D T_6 S D_6 T S_6 T

例 10－127 格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》第二幕

Allegro con spirito

E 大调

D_6 T T_6 D

7．六和弦与二度关系三和弦的连接

当 S_6－D 连接时，不论第一个和弦中重复的是根音还是五音，所有的声部都要作平稳进行：

例 10 128

C 大调

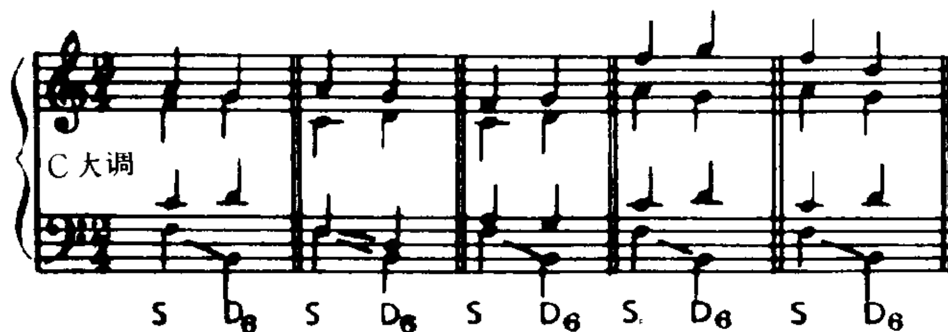
S_6 D S_6 D S_6 D S_6 D S_6 D

S－D_6连接时，低音应作减五度下行而不作增四度上行。低音在减五度跳进后应作与跳进方向相反的上行，这可以使声部进行更为自然。如果是低音在作上行的增四度跳进之后继续向同一方向进行就不自然了，因此在为旋律配和声时应当避免：

例 10－129
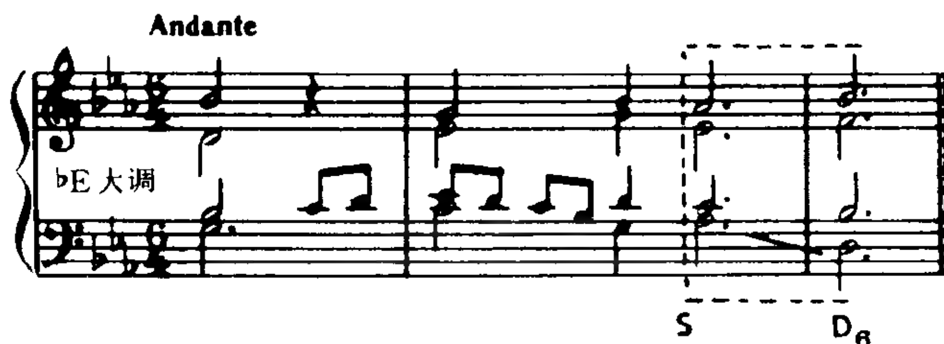


例 10－130



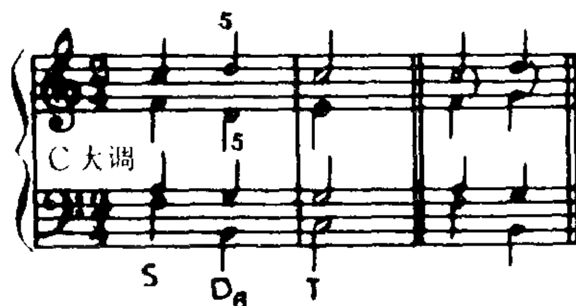
例 10－131

里姆斯基-科萨科夫《萨特阔》



在S－D_6进行中，下属和弦如果采用五音旋律位置，那么，为了避免平行五度，属和弦的六和弦必须重复五音：

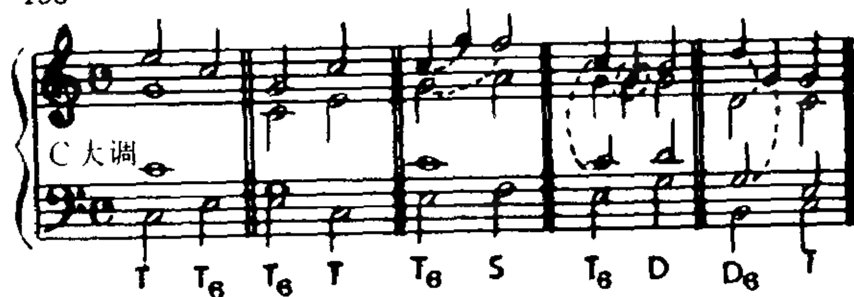
例 10 － 132



8．转　换

同一功能的三和弦与六和弦（或六和弦与三和弦）的连接（如 T－T_6，D－D_6）构成了另一种形式的和弦转换 低音由主音换成了三音（或相反），同时上方的某一个声部（例如高音部）则相对地从三音换为根音（或相反） 六和弦还可以自己（没有原位三和弦的参与）转换—— 通过改变旋律位置，排列法或改变重复音：

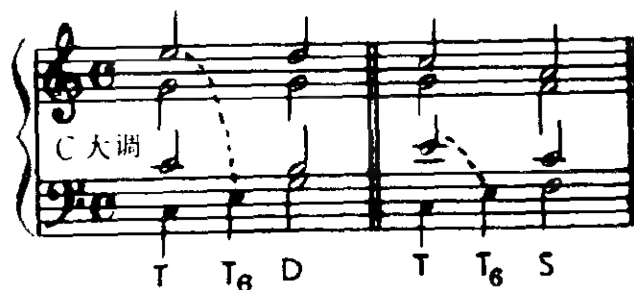
例 10 － 133



9．六和弦中重复三音

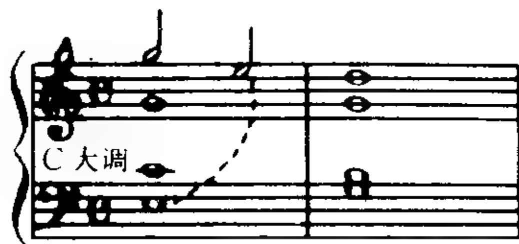
如果六和弦是在它自己的三和弦之后（经常是上方各声部保持不动的情况下），这时在六和弦中可以重复三音：

例 10 － 134



有时，在六和弦本身作转换的时候，也可能出现这种重复（参见例10－127）：

例10－135



在所有这些情况中，都必须注意声部进行的独立性，不允许由于重复三音而形成平行八度。

10．低音的旋律线

六和弦的应用明显地使低音部的旋律线变得更为丰富多变，而这个声部的旋律线在重要性上仅次于旋律声部。

因此在为旋律配和声时必须注意低音部的旋律线 为此，应当：

a．交替使用T、S、D和它们的六和弦。

b．为了终止的需要，应减少原位三和弦的使用
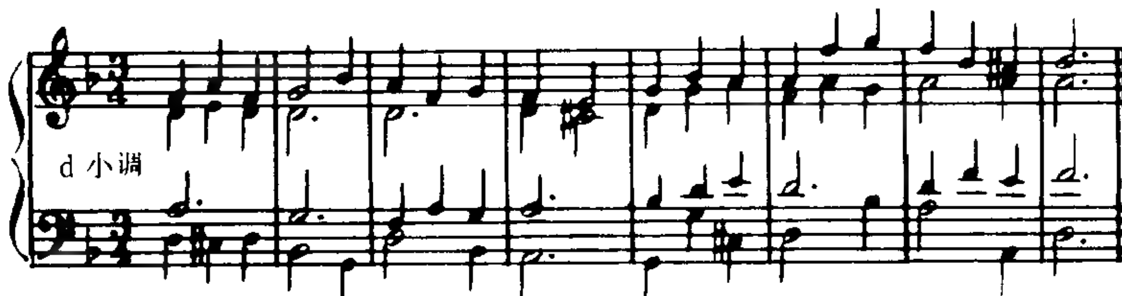
c．避免在旋律与低音两个声部中同时出现跳进。

d．在第二乐句中，原位的主三和弦应尽可能只用在乐句的开头和结尾。

e．在配和声时，要有一个全面的布局（这在前面已经讲过）

配和声举例：

例10－136



习　　题

书面习题

为下列低音和旋律配和声：

例 10－137

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

键盘习题

a. 在不同的大小调上构成T、S、D的六和弦，使用不同的重复音。

b. 在♭A大调、f小调、♭D大调、B大调、♭b小调、d小调、E大调上弹奏以下的进行：

T　D_6 - T、T　S_6 - T、T - S_6 - D、

D - T_6 - D、D - D_6　T、D_6 - T　S_6 - T、

S - S_6 - D、S - D_6 - T、S - D - D_6 - T。

第十一章

三和弦与六和弦连接时的跳进

1．根音与五音的跳进

当四、五度关系的两个和弦连接时，可以从一个和弦的根音跳到另一个和弦的根音，或从一个和弦的五音跳到另一个和弦的五音，这时没有跳进的声部都作不超过三度的进行。这种连接一般都是和声连接。

如果这种旋律跳进是出现在两个原位三和弦之间，那么，在两端的声部之间就会形成平行八度或平行五度。因此，为了保证声部进行的正确，两个和弦中**必须有一个是六和弦**。

当这种跳进是**上行**时，第一个和弦应是开放排列或密集排列的原位三和弦，第二个和弦是六和弦。这时低音下行，也就是反向进行：

例11－138

C大调

T D_6 D T_6 T S_6 S T_6 T D_6 D T_6 T S_6 S T_6

例 11－139　　　　里姆斯基-科萨科夫《雪姑娘》

C大调

D　T6

当这种跳进是下行时，第一个和弦应该是开放排列的原位三和弦，第二个和弦是六和弦，低音下行，也就是与跳进成同向进行：

例 11－140

T　D6　S　T6　T　D6　D　T6　T　S6　S　T6

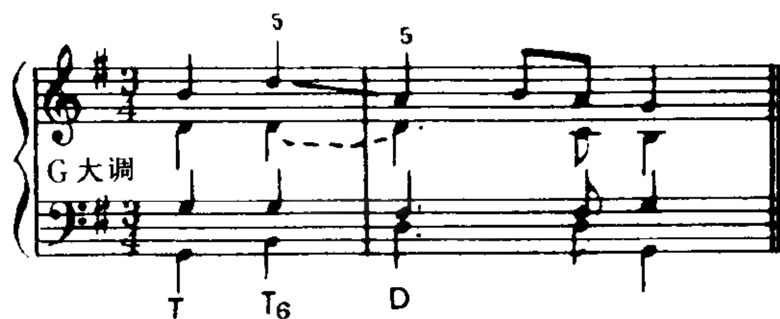
在下行跳进时也可以第一个和弦用六和弦，第二个和弦用原位三和弦，这时低音上行，也就是与跳进成反向进行（第一个和弦用混合排列，第二个和弦用密集排列）

例 11－141

C大调

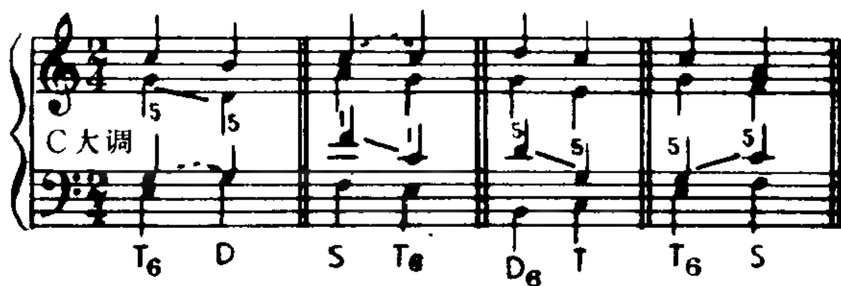
T6　D　D6　T　T6　S　S6　T　T6　S　S6　T　T6　D　D6　T

例11－142　　　　　　　　　　　　　　　　　柴科夫斯基《潮湿的树林里不是杜鹃》



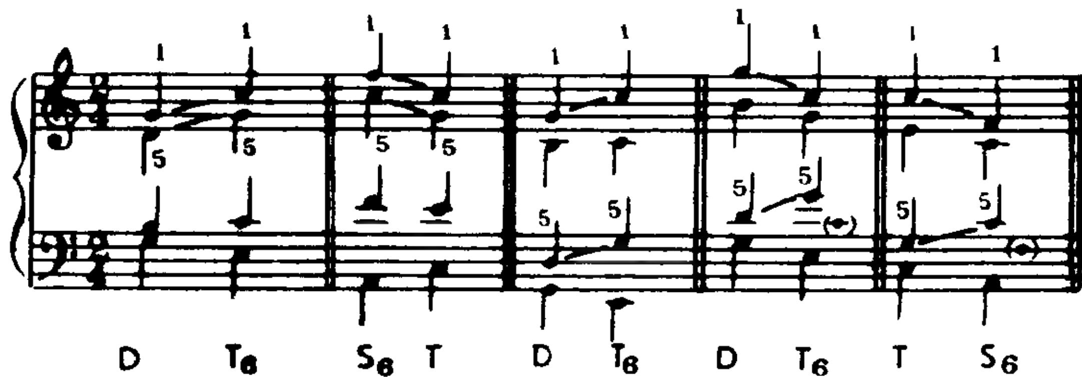
在同样的条件下，跳进也可以放在内声部：

例11－143
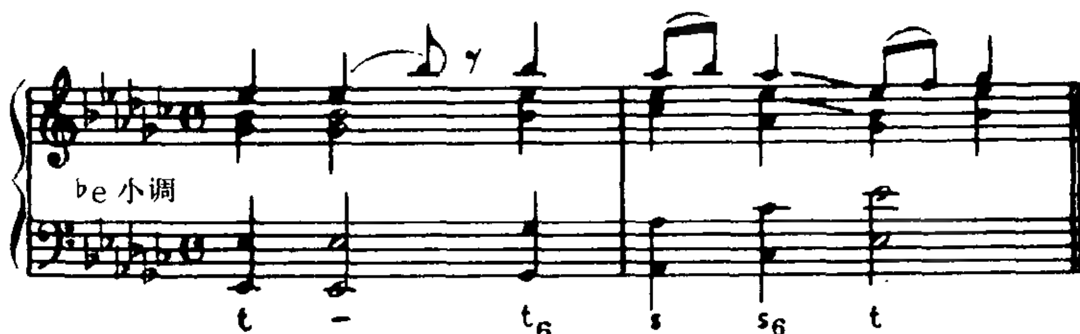


在需要时，可以采用根音到根音，五音到五音的双重跳进，但这时根音必须高于五音，这样形成平行或反行的四度（而不是五度）：

例11－144
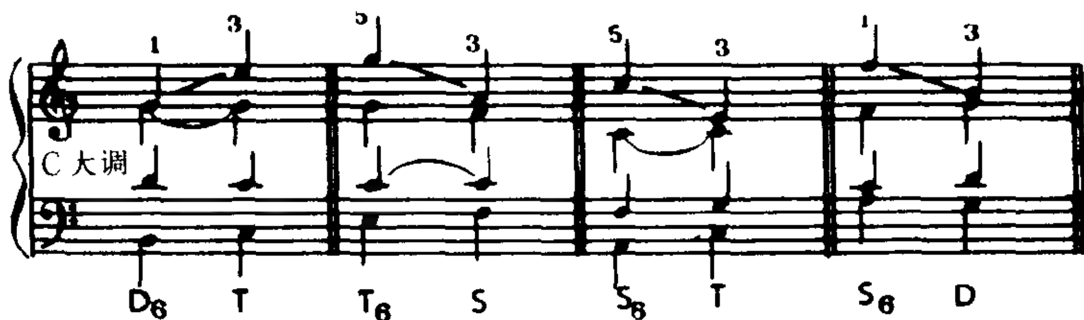


例11－145 鲍罗廷《伊戈尔王子》



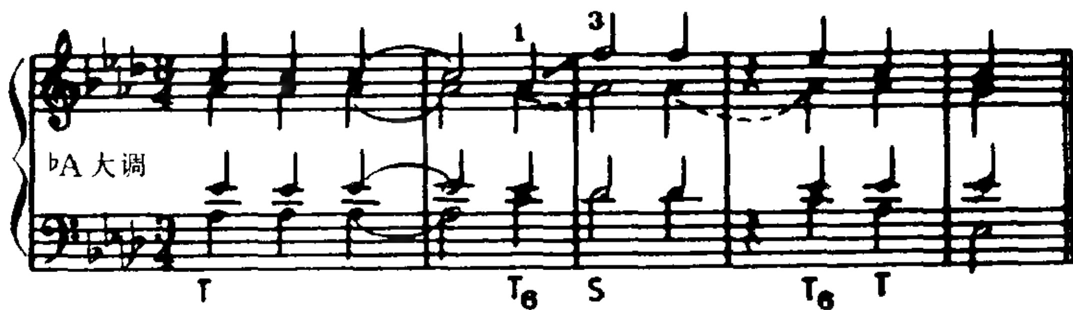
2．混合跳进

六和弦与不同功能的三和弦连接时可以在它们的不同类的和弦音（根音与三音，五音与三音等）之间形成六度、减五度，偶尔还有七度的跳进。

例11－146



例11－147 柴科夫斯基《金色的云睡了》



总的来说，采用转位和弦是为了使跳进正确和自如。下面的例子是到K_4^6和从K_4^6到别的和弦的跳进：（参见第9章第3节）

例 11－148

C大调

S_6　K^6_4　D　T　S　K^6_4　D　T　S_6　K^6_4　D　T

3．隐伏八度与隐伏五度

两个声部同向进行到八度叫做隐伏八度

两个声部同向进行到五度叫做隐伏五度

例 11－149

例 11－150

C大调

8　8　5　5　5

T_6　S　T_6　D　D_6　T　T_6　D　S_6　D

同向进行到八度或五度就突出了它们空洞的音响，但只有出现在两个外声部并在高音部有跳进的隐伏五度①才是禁止的，因为这时听起来最明显。前面介绍的有关三和弦与六和弦连接的

① 还应包括隐伏八度，此处原文有误——校、译者注

顺序、排列法、声部进行等方面的要求正是为了避免出现这种情况。

4．跳进的作用

采用各种跳进（三音、根音、五音以及混合的）大大地扩展了声部进行的手段。关于这一点只要把本章出现的可能性与课程一开始时讲的那些严格的要求对照一下就很清楚了。

为了使旋律多样化，现在不仅可以使用和弦的转换，还可以采用不同和弦之间的跳进。当然，大多数情况下，声部的跳进应与平稳进行交替出现。要注意，比之同一和弦的转换，不同和弦间的跳进更强调声部在跳进之后一定要作反向进行。

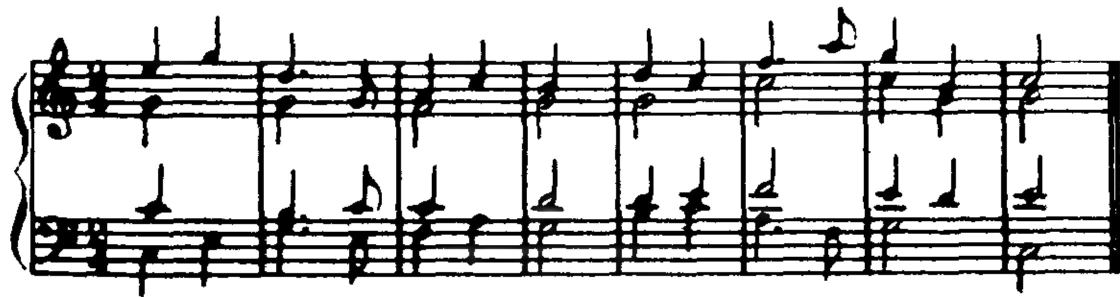
中间声部的跳进主要是作为一种辅助性的技术手段，在声部进行有困难的时候使用它常可迎刃而解。

5．实践指示

对习题作事先的分析时应充分考虑到，跳进不仅有由和弦转换形成的以及由三音到三音形成的，还有别的跳进，主要是由根音和五音形成的跳进。在为跳进的音配置和弦时应先写出低音并检查一下，看两个外声部之间是否出现了隐伏八度和隐伏五度。

配和声举例：

例11－151

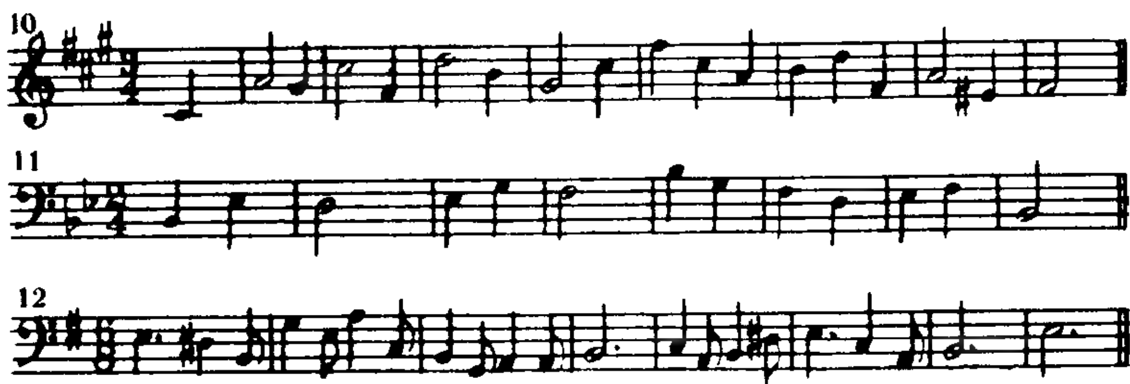


习　　题

书面习题
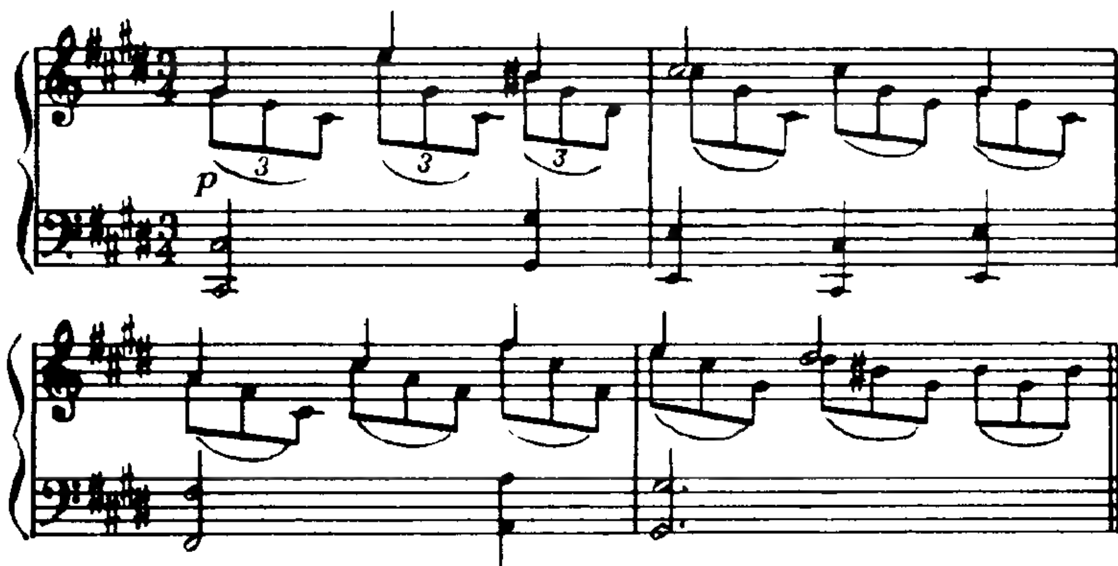
a．为下列旋律和低音配和声：

例11－152



b．把下面第一乐句扩展为乐段：

例 11－153



注：建议学生用开头的音型来做这个习题。最好按照以前有关乐段结构的指示写完整个曲调和终止等，再按四声部配好和声，最后再按已定的和声，用第一句的伴奏音型陈述。这种和声陈述方式会使作品近似于一首歌曲或浪漫曲

键盘习题
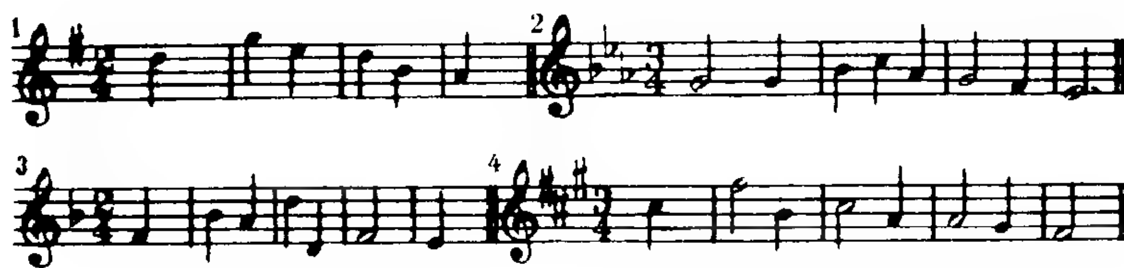
a．在不同的调上弹奏：

T－S6－D、T－D6、D－T6 的连接，高音部上行跳进。

T－T6－S、T－S6－D 的连接，高音部下行跳进。

b．为下列片断配和声：

例 11－154



第十二章

两个六和弦的连接

1．绪　论
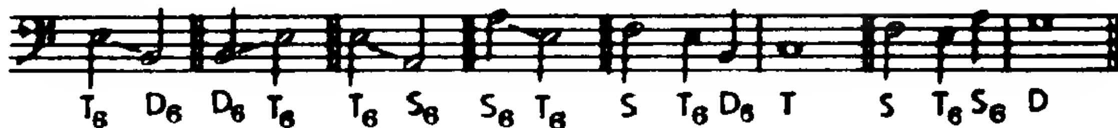
低音由一个和弦的三音进行到另一个和弦的三音就形成了两个六和弦的连接。这种连接可以是四、五度关系（T－D、D－T、T－S、S－T），也可以是二度关系（S－D）的连接。

2．四、五度关系的六和弦

当两个六和弦是四、五度关系时，低音部就形成了三音到三音的四度或五度跳进：

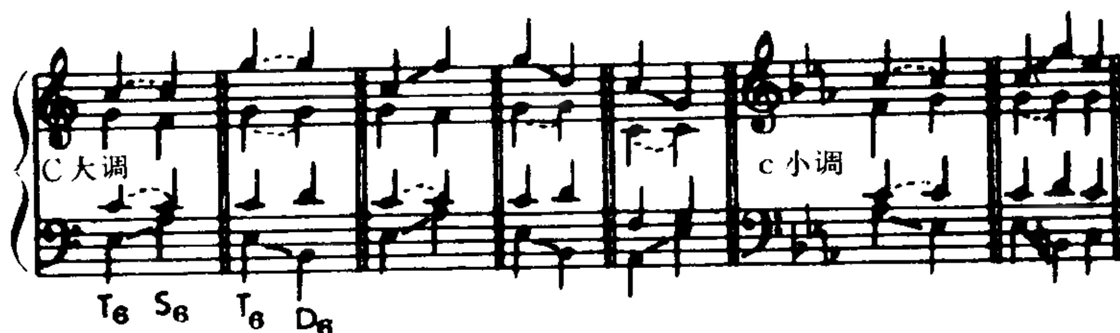
例12－155

C大调



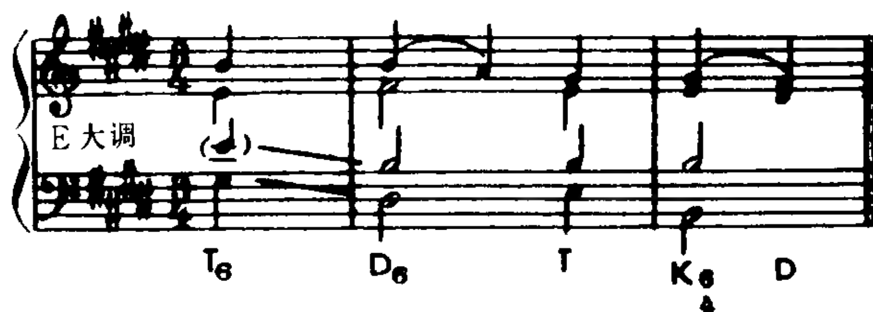
在这样的进行中，六和弦一般采用和声的连接法。为了使进行尽可能平稳，可在两个声部中使共同音保持不动。如果共同音只在一个声部保持不动，那另一个声部（一般是高音部）就作与低音部平行或反行的跳进：

例12－156



例12－157

莫扎特《小提琴奏鸣曲》



当两个六和弦重复音相同时，这种跳进是可能的；而当两个六和弦的重复音不同时，这种跳进更是必须的（见例12－157）。

3．二度关系的六和弦
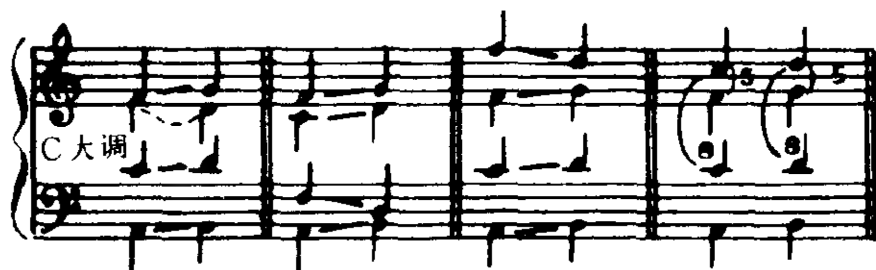
二度关系的六和弦（S6－D6）连接时，声部进行要按照以下方法：

a．S6要重复根音，D6要重复五音。

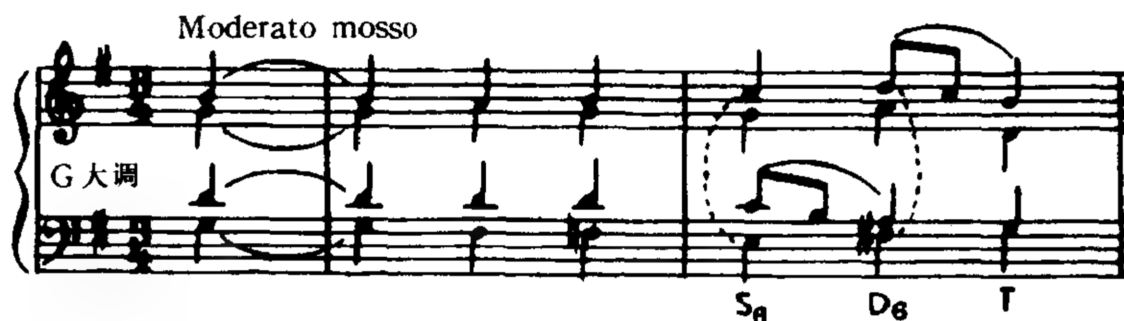
b．在三个声部中构成平行六和弦进行，另一个声部作反向进行，使和弦形成正确的重复音。

c．各声部都作平稳进行时，S6必须用根音旋律位置（否则必然要形成平行八度或平行五度）：

例 12－158

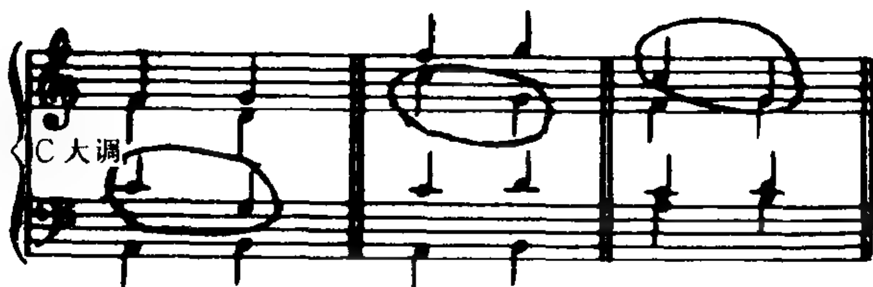


例 12－159　　　　　　　　柴科夫斯基《潮湿的树林里不是杜鹃》



六和弦作这种连接时，在高音部或某个内声部作下行四度跳进的较少：

例 12－160



在这种和弦连接中采用这样的跳进使 S_6 的运用获得很大自由，它的两种旋律位置和两种重复音对于声部进行极为方便。

4．小调的特点

小调中的主与属两个六和弦或者 S 与 D 两个六和弦连接时，在声部进行上有一些特点：

a．在t_6－D_6、D_6－t_6连接时，低音应作减四度下行而不是作增五度上行进行。遇到问题的时候注意，重要的是在任何跳进之后低音都要作反向进行：
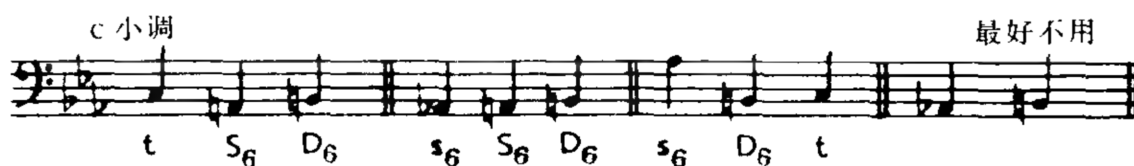
例 12－161



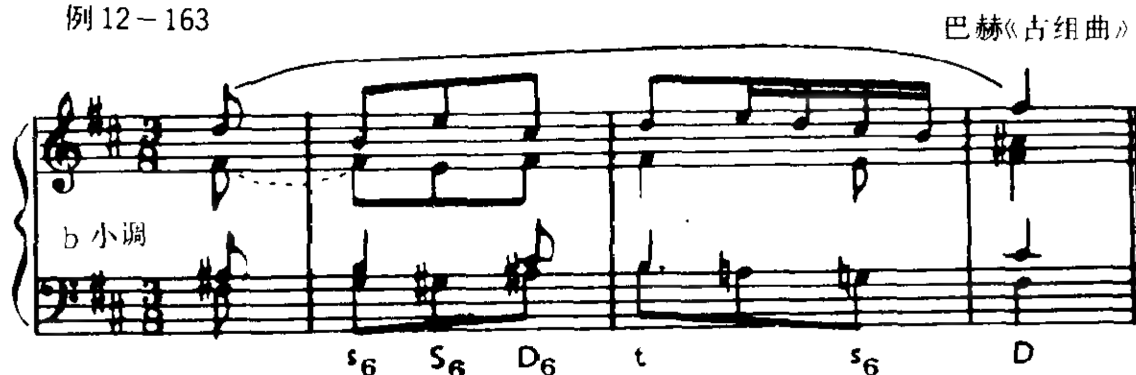
b．在s_6－D_6连接时，为了避免在低音中出现不恰当的增二度进行，可以升高下属和弦的三音。这样下属六和弦就成了大和弦而可以按一般原则进行到D_6。大下属和弦可以直接用在主三和弦或小下属六和弦之后。这样，在s_6－S_6－D_6的进行时，和声中就出现了旋律小调的和音，低音成半音进行。

c．有时用减七度（下行）来代替增二度进行：

例 12－162



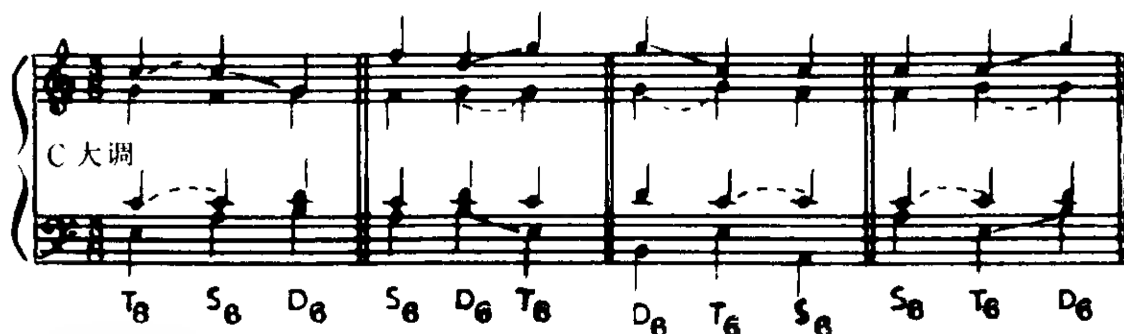
例 12－163



注：三个六和弦的连接：

在实践中有可能出现三个主要功能（T－S－D）的六和弦的连接。下面是这种连接的各种形式：T_6－S_6－D_6、S_6－D_6－T_6、D_6－T_6－S_6、S_6－T_6－D_6、$\frac{乐句}{T－D}$ $\frac{乐句}{S_6－T_6}$：

例 12－164
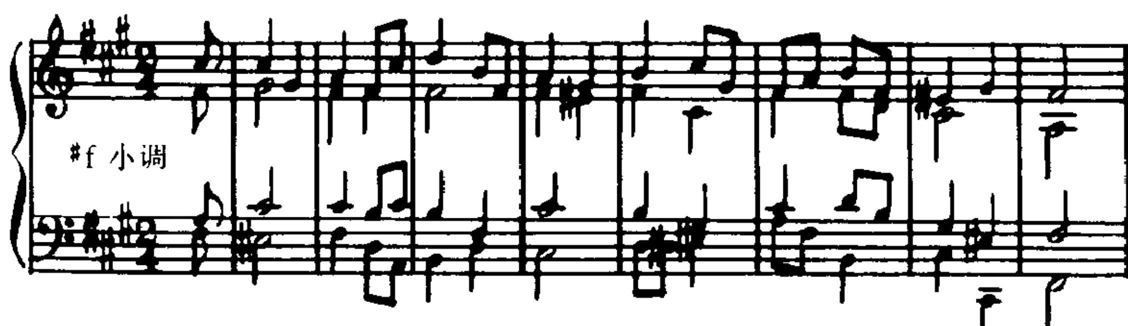


（参见柴科夫斯基的歌剧《黑桃皇后》中叶列茨基咏叹调的开头）

在这些连接中必须使声部进行尽可能平稳，因此，在四、五度关系的和弦连接时应尽可能用和声的连接法，允许有跳进（低音除外），但只在高音部或在某一个内声部（较少）。

配和声举例：

例 12－165



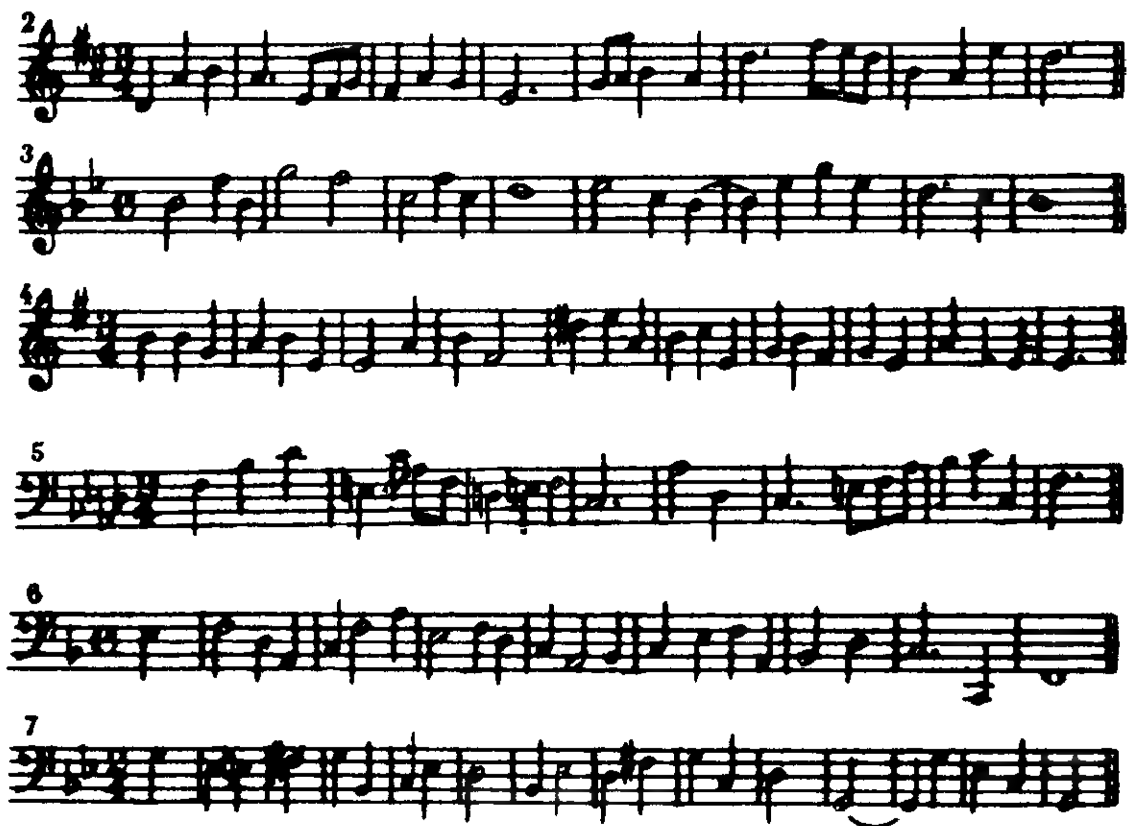
习　　题

书面习题

a．为下列旋律和低音配和声：

例 12－166





b．把下面的乐句扩展为乐段，第二乐句要在节奏上与第一句成对比：

例12—167

第一乐句

a

G 大调

第一乐句

b

#c 小调

键盘习题

弹奏下列和弦连接：

$T - S_6 - D_6 - T$

$t_6 - s_6 - K_4^6 - D - t$

$T_6 - S_6 - D - T$

$D_6 - T_6 - S_6 - K_4^6 - D - T$

$t_6 - s_6 - S_6 - D_6 - t - s - t$

第十三章

经过的与辅助的四六和弦

1. 绪 论

除了终止的四六和弦外，还有经过的和辅助的四六和弦，它们的特点是：出现在弱拍，作级进进行（因此，它们与相应的和弦外音——经过音与辅助音——相似，它们的名称也由此而来）
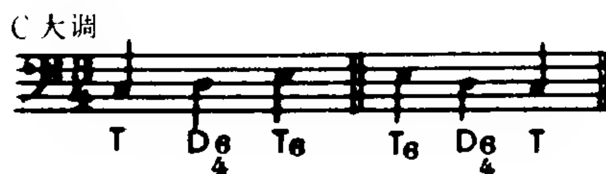
这两种四六和弦与终止的四六和弦一样，也用数字$^6_4$标出，再加上功能标志如：T^6_4、S^6_4、D^6_4

2. 经过的属四六和弦和主四六和弦

在弱拍上、位于一个三和弦和它的六和弦之间、低音作级进上行或下行的四六和弦叫做经过的四六和弦
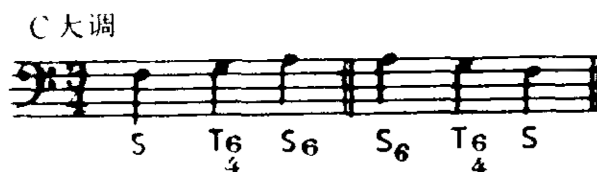
在主三和弦和它的六和弦（或相反）之间的是经过的属四六和弦，$T-D^6_4-T_6$或$T_6-D^6_4-T$：

例13－168



在下属三和弦和它的六和弦（或相反）之间的是经过的主四六和弦，$S-T_4^6$　S6或S6　T_4^6　S：

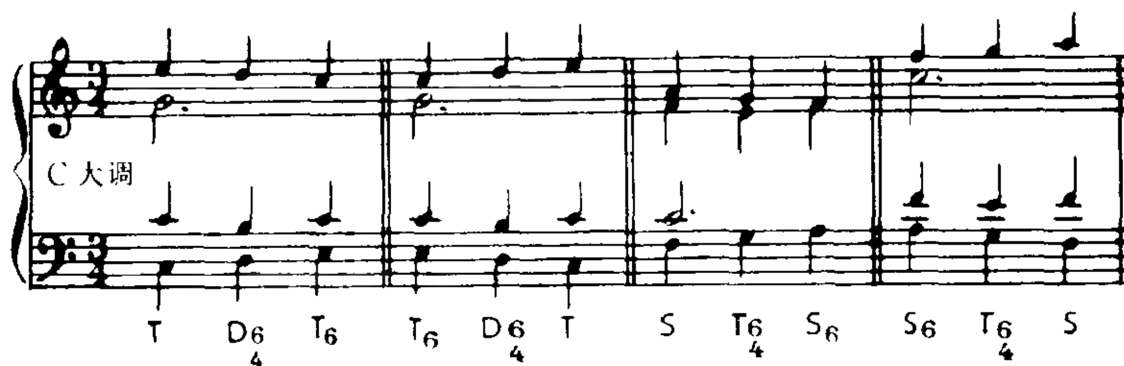
例13－169
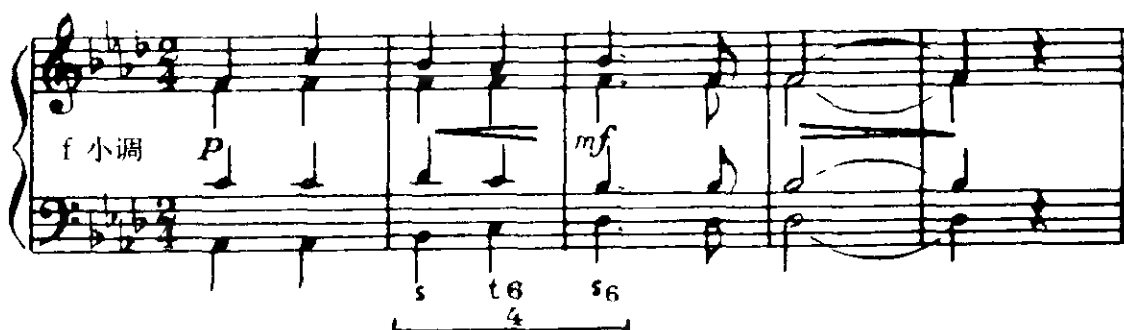


3．声部进行

经过的四六和弦典型的声部进行是平稳进行　在低音向上或向下级进的同时，上方声部之一（经常是高音部）以相同的音向相反的方向作同样的进行，另一个声部保持不动，第四个声部作级进下行再返回：

例13－170

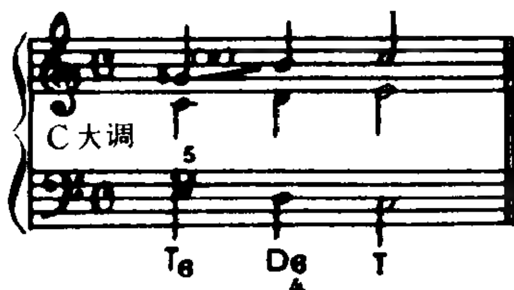


例13－171　　　　柴科夫斯基《金色的云睡了》

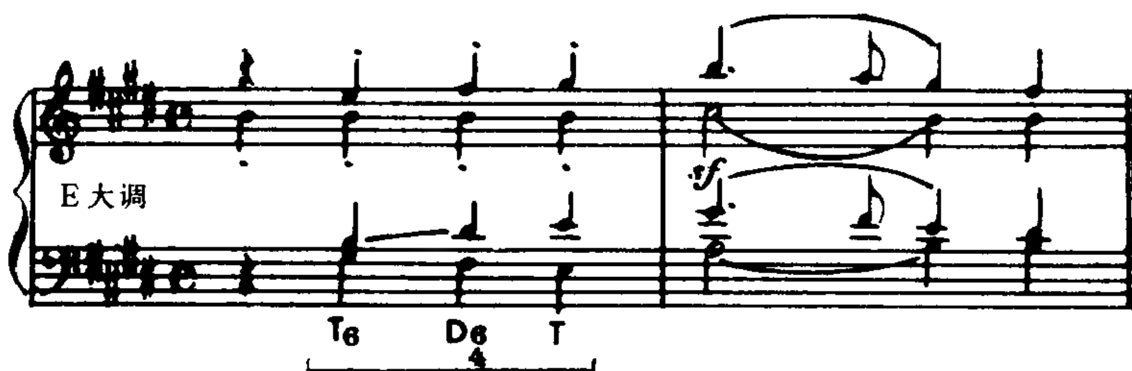


如果在$T_6-D_4^6-T$和$S_6-T_4^6-S$的进行中六和弦重复五音，那么在进行到四六和弦时，相应的声部中就会出现一个三度的进行（而不是重复根音时的二度进行）：

例13－172



例13－173　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品14之1 第一乐章



在为低音配和声时，如果低音是从音阶的一级级进到三级或作相反的进行时，这就表明了应该用经过的属四六和弦。如果低音是从音阶的四级级进到六级（或相反）时，就表明应该用经过的主四六和弦。

在为旋律配和声时，应当使用经过的四六和弦的标志首先是出现音阶的Ⅰ级至Ⅲ级和Ⅳ级到Ⅵ级的级进，其次是旋律在同一个音上停留三拍(或三个更小的节拍单位)，再就是旋律下行二度并返回或者是作三度进行后再上行二度，就象例13－172和例173那样。

4. 辅助的下属四六和弦与主四六和弦

出现在弱拍上，位于两个相同的三和弦之间，低音保持不动的四六和弦叫做**辅助的**四六和弦①。

在两个主三和弦之间的是辅助的下属四六和弦，而在两个属三和弦之间的是辅助的主四六和弦：

例13－174

C大调

T　S^6_4　T　T　S^6_4　T　D　T^6_4　D　D　T^6_4　D

例13－175　　格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》第二幕

Adagio commodo assai

T　S^6_4　T　S^6_4　T

出现辅助四六和弦的延长的低音，必须从强拍（或次强拍）开始。

从上述各例可以看出，辅助的四六和弦和经过的四六和弦以及终止的四六和弦一样，一般都重复自己的低音。
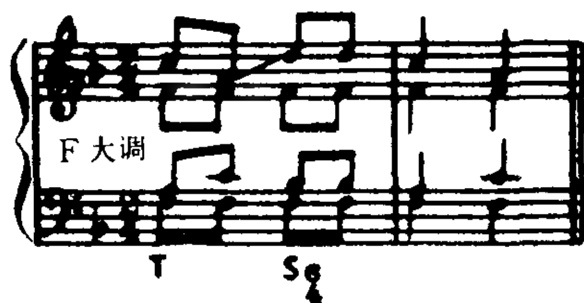
① 这种保持不动的低音就是短的**持续音**，也就是一个音保持不动，在它之上进行和声的变化（详见第48章）。

5．声部进行

辅助的四六和弦要求声部进行非常平稳，低音与它的重复音保持不动，另两个声部平行地（相距三度或六度）级进上行，然后返回（见例13－174与例175）。

但作为特殊情况，辅助的四六和弦也可以采用更为自由的声部进行，包括在一个声部中跳进：

例 13－176　　柴科夫斯基《雪姑娘》
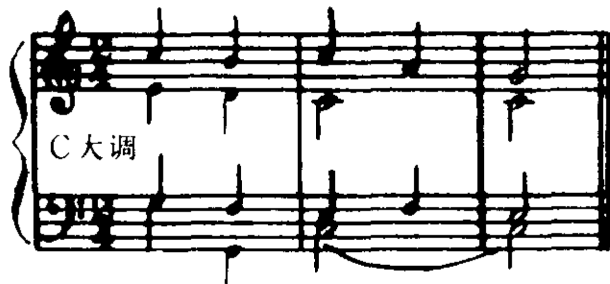


6．终止中的辅助四六和弦

在补充的变格终止中经常采用辅助的下属四六和弦，形成这种终止的另一种形式。

这时，如果辅助的S^6_4是出现在不完全的终止的主和弦之后，那么其中的一个声部从T到S^6_4时要作三度下行：

例 13－177



习　　题

口答习题

在贝多芬奏鸣曲作品14之1第二乐章的开始乐段中找出经过的四六和弦。

书面习题
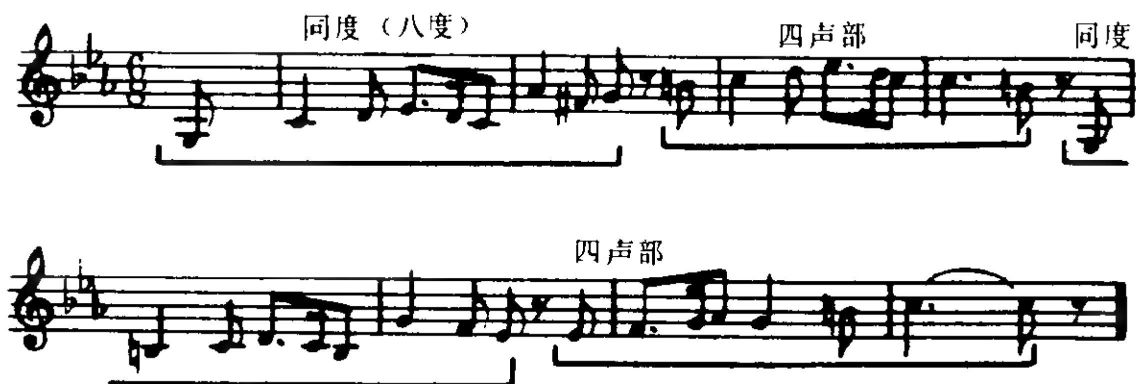
a．为下列低音和旋律配和声：

例13－178



b．为下面的旋律配和声，交替使用同度（八度）与正常的四部和声：

例 13－179
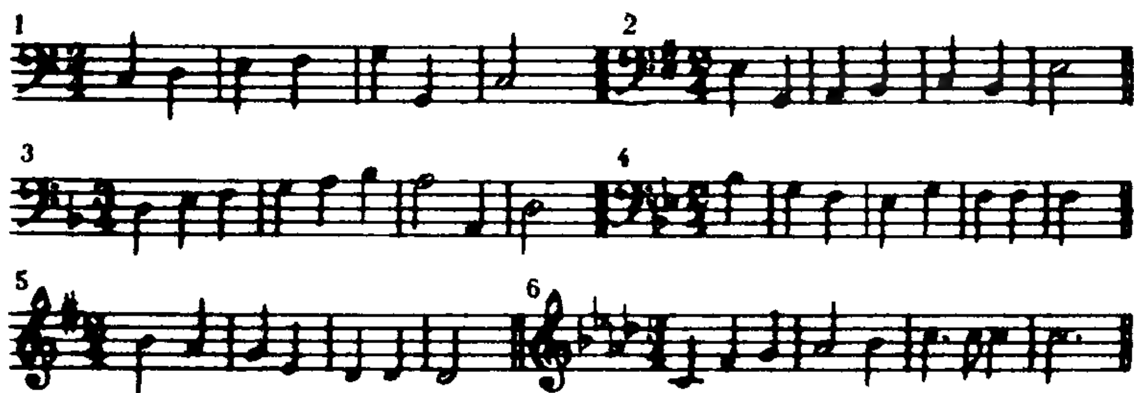


键盘习题

a．在不同的调上弹奏下列进行——用经过的四六和弦：$T-D_4^6-T_6$、$T_6-D_4^6-T$、$S-T_4^6-S_6$、$S_6-T_4^6\ \ S$；用辅助的四六和弦：$T-S_4^6-T$、$D\ \ T_4^6-D$。

b．为下列片断配和声：

例 13－180



第十四章

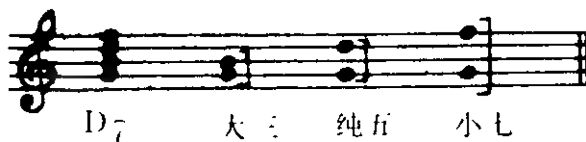
原位属七和弦(D_7)

1．属七和弦 结构与标记

建立在音阶五级音上的七和弦叫做**属七和弦**

属七和弦属于不协和和弦，是其中最常见的一种 它由大三度、纯五度和小七度构成，也就是大三和弦加小七度 在大调和小调中都一样：

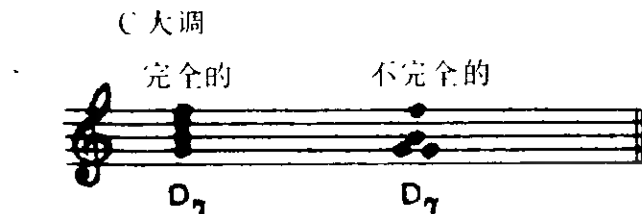
例14－181



属七和弦的标记是D_7。

属七和弦可用完全的和不完全的，不完全的属七和弦省略五音并重复根音：

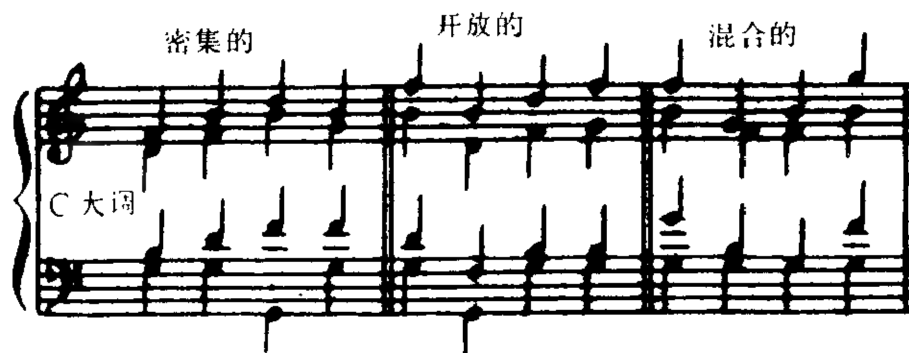
例14－182



对于七音旋律位置的原位属七和弦，格林卡就已经指出过要尽可能少用

属七和弦的排列位置有密集的、开放的和混合的：

例14－183



2．七和弦的复功能性

七和弦的不协和，原因在于它的音响组合的**复功能性**。

例如：七和弦g－b－d－f（C大调）的不协和就在于它除了属功能外还有一个下属功能的音（f）
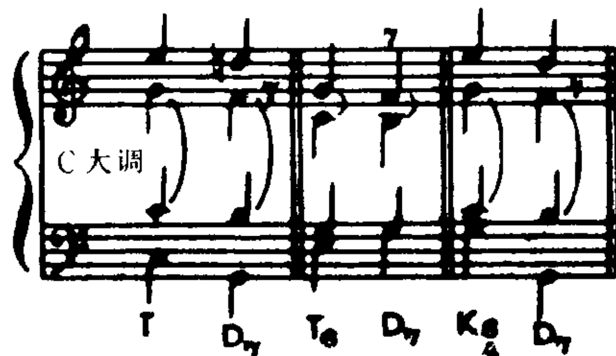
在不协和和弦的两种功能中总有一种是主要的，七和弦的名称和标记就根据这种占优势的功能来确定

3．属七和弦的准备

属七和弦之前可以用我们已知的任何一种和弦（经过的和弦除外），包括T、T_6、D、D_6、S、S_6和K_4^6。

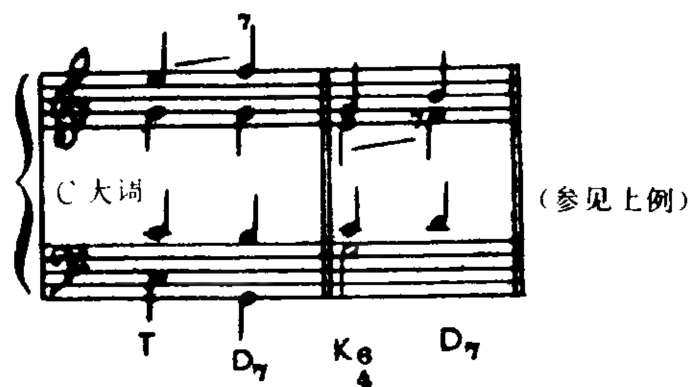
当由T、T_6和K_4^6进入D_7时，允许从纯五度进入减五度：

例14－184



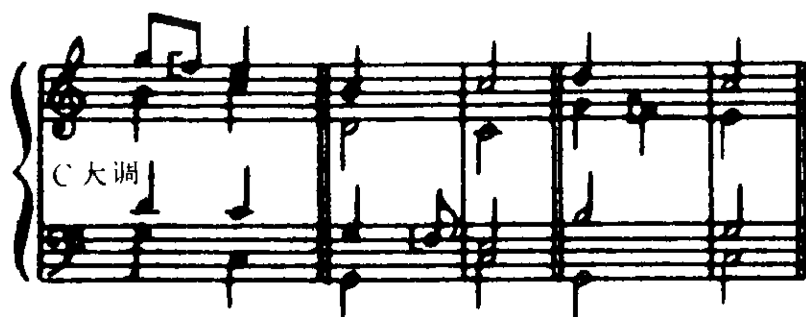
和弦的七音可以通过上行或下行的级进进入：

例14－185



由属三和弦的根音下行二度形成的七音叫做**经过的**七音：

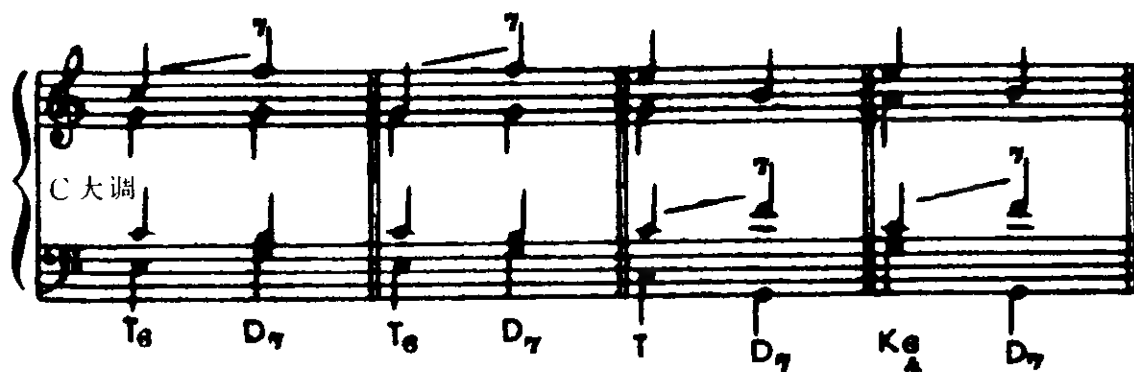
例14－186



也可以由跳进进入七音。这种跳进一般是上行的，解决时七音下行，变为平稳进行。

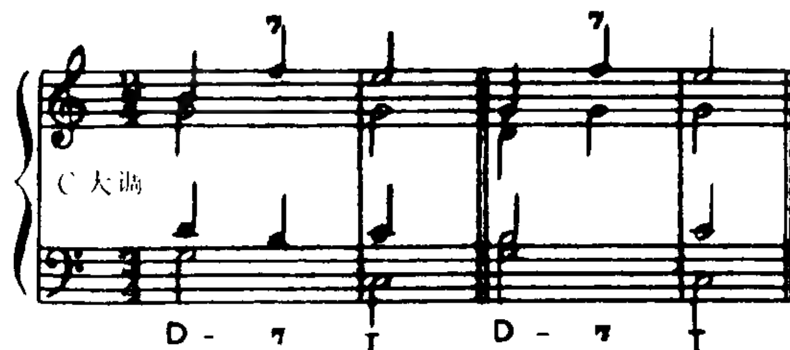
从主和声和K_4^6跳进到七音一般都作四度跳进，七度跳进较少：

例14－187



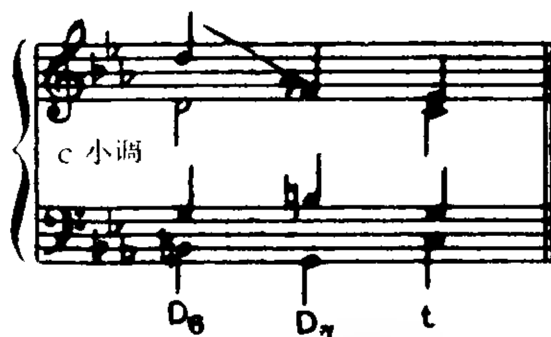
从属和声跳进到七音可以用减五度也可以用七度：

例14－188



在属和声背景上有时也用下行跳进到七音：
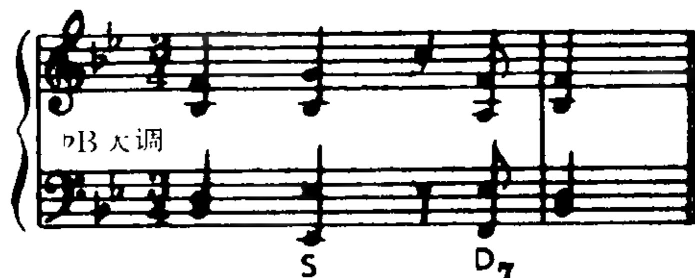
例14－189



（见贝多芬《第九交响曲》第三乐章，Andante moderato，第8小节）

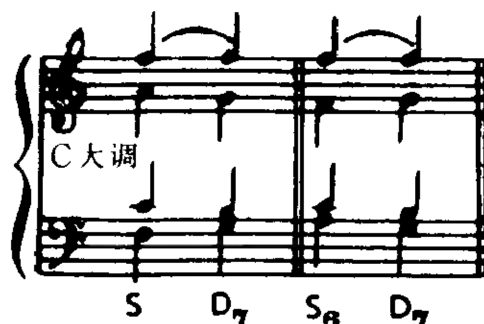
下属和弦（S或S_6）的根音与属七和弦的七音是共同音，两和弦连接时一般保持不动。由前和弦的音延续下来形成的不协和称为**有准备的**不协和，因之当属和弦中的七音是重复了前面下属和弦在同一声部中的共同音时，这个音就叫做**有准备的七音**：

例14－190　　　　舒曼《浪漫曲》作品42之1



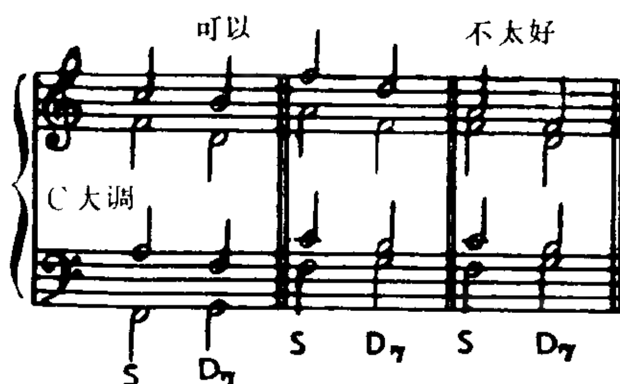
要想在保持声部平稳进行的同时，用和声连接法正确地连接原位S与完全的属七和弦，是不可能的 因此在作S D$_7$的连接时，应当用不完全的七和弦：

例14－191



有时用旋律连接法连接S与D$_7$，但如果这时完全的D$_7$的七音在高音部就不很好了

例14－192

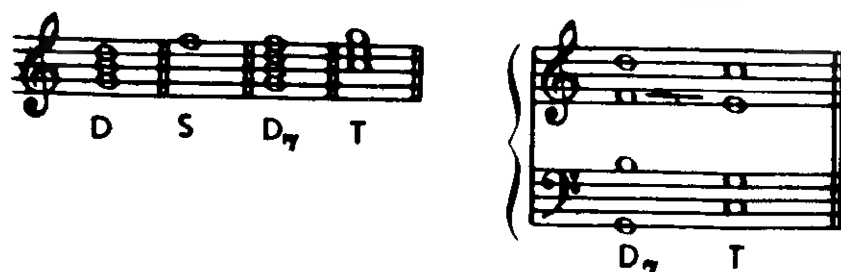


4．属七和弦的解决

我们知道，不协和和音进行到协和的和音称为解决

属七和弦合乎逻辑地应解决到它本身所包含的两种功能（D$_7$中包含了D与S的音）以外的另一种功能，也就是主功能：

例14－193



在完全的属七和弦解决时，按照调式倾向性，应采用这样的声部进行：

a．七音——级进下行；
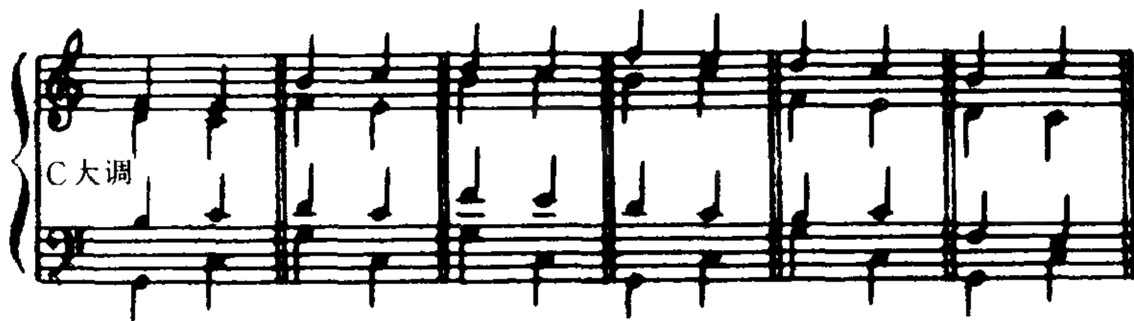
b．五音——级进下行；

c．三音——在高音部时级进上行，在其他声部时可以级进上行，也可以三度下行；

d．根音——跳进到主和弦的根音。
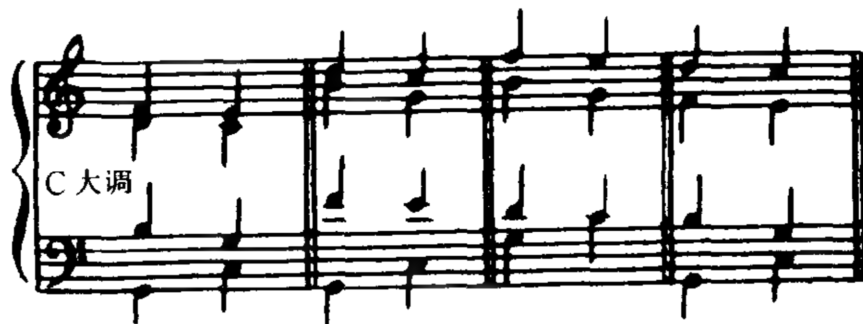
如果属七和弦的三音（导音）上行（到主音），这时完全的属七和弦解决到不完全的主三和弦，不完全的属七和弦，则解决到完全的主三和弦。这时低音进行的方向不限：

例14－194



如果属七和弦的三音在内声部并下行，这时完全的属七和弦解决到完全的主三和弦。为了避免各声部都作同向进行，低音最好上行：

例14－195



不完全的属七和弦解决时，七音也作级进下行，其他声部：

a．三音——级进上行；

b．根音——在上方三声部中的，保持不动；

c．根音——在低音部的，可以向任何方向跳进到主和弦的根音：

例14－196

C大调

5．原位属七和弦的应用

原位属七和弦是**最重要的终止和弦之**一。在完全终止中，它一般在下列情况中使用：

$S - D_7 - T$

$S_6 - D_7 - T$

$K_4^6 - D_7 - T$

$S - K_4^6 - D_7 - T$

半终止一般都采用属三和弦，在半终止中采用属七和弦是在下列情况：
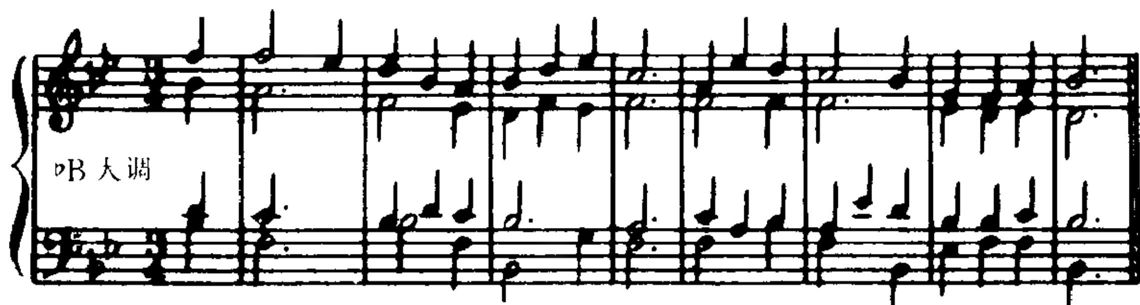
$S_{(6)} - D_7$

$T_{(6)} - D_7$

这样，在乐段的中间需要作停顿时，如果不用终止的四六和弦就可以使用D_7。

配和声举例:

例14 197



6．实践指示

在本章习题中，原位的D_7不仅要用在终止中，也应用于结构内部

许多情况下，凡可以用属三和弦及其六和弦的地方都可以用D_7 只是要注意习题中准备配置属七和弦的音的进行是否能够保证属七和弦的正确解决

音阶的四级原来只是当作下属和弦的标志，但现在如果它(作为七音)作二度下行到音阶的三级，就可以看作是属和弦的标志

正是出于这种理解，在T—S—D—T以及T—D—T的进行中最好加入D_7 而建议在补充的变格终止以及在声部中出现音阶的Ⅵ级（有时是Ⅳ级），有下属和弦时用变格进行，在这以后主要用主和弦

习　　题

书面习题

a．为下列旋律和低音配和声：

例 14－198

2

3

4

5

6

7

8

9

10
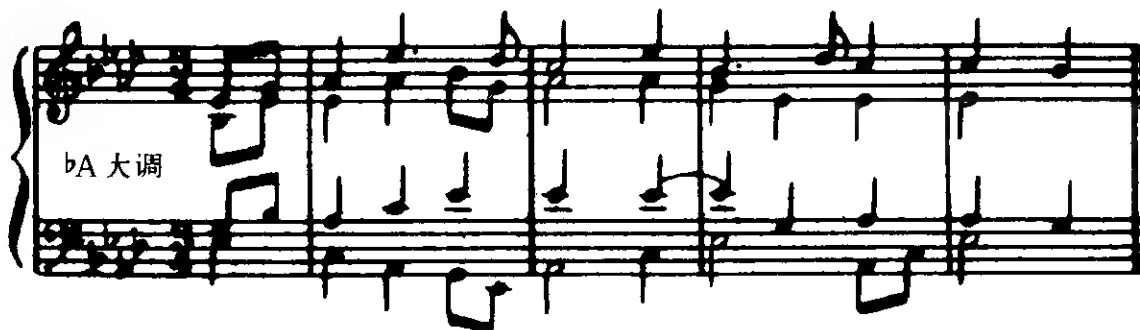


11



注：本章第一次在要配和声的旋律中出现了辅助音，这些音上都用星号作了标记。辅助音不应变换和声，所以它对我们已学过的和弦连接以及声部进行技术没有影响。但是使用辅助音明显地使旋律更为丰富，所以我们现在就用上了它。

b．把下面的乐句扩展为乐段，在各种进行中采用D_7：

例14－199



键盘习题

按照例14－194－196的方式，在指定的音上建立起各种位置的完全的和不完全的D_7，确定其调性后解决到大调和小调的主和弦。

第十五章

属七和弦的转位

1．名称与标记

属七和弦有三个转位，第一转位时的低音是三音，第二转位时是五音，第三转位时是七音：
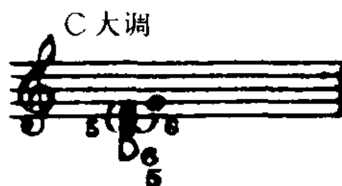
例15－200



转位的名称是根据属七和弦中最有特点的两个音——根音、七音——与低音之间的音程度数而定的。
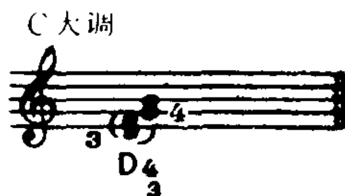
第一转位叫做五六和弦，它用D_5^6标记，它的低音（D_7的三音）与最有特点的两个音构成了五度和六度：

例15－201
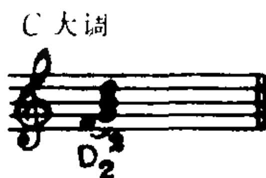


第二转位叫三四和弦，它用D_3^4标记，它的低音（D_7的五音）与最有特点的两个音构成了三度和四度：

例 15－202



第三转位叫做二和弦，它用D_2标记，因为它的两个最有特点的音之间构成了一个二度：

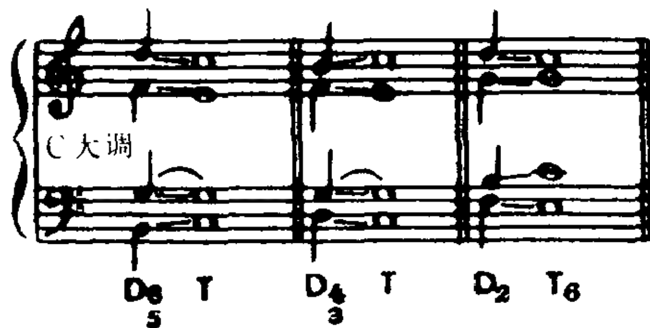
例 15－203



2．转位的属七和弦的解决

转位的D_7一般都用完全的和弦，并且根据各不稳定音的调式倾向解决到主和弦：七音与五音级进下行，三音级进上行，根音保持不动。由于这样的声部进行，D_5^6与D_3^4解决到原位主三和弦，D_2解决到主和弦的六和弦：

例 15－204



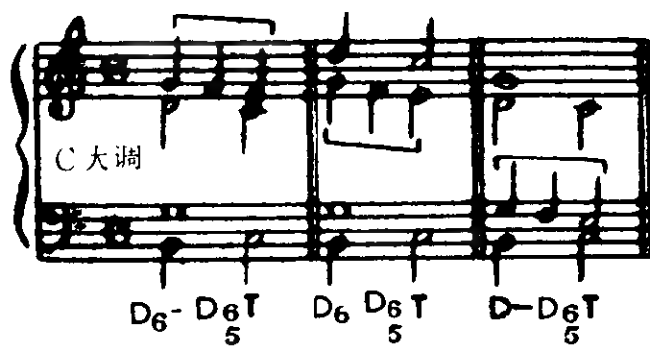
3．转位的形成和应用

应用转位D_7的条件和应用原位D_7的条件一样。它的七音可以用平稳进行（经过的，有准备的）或跳进。
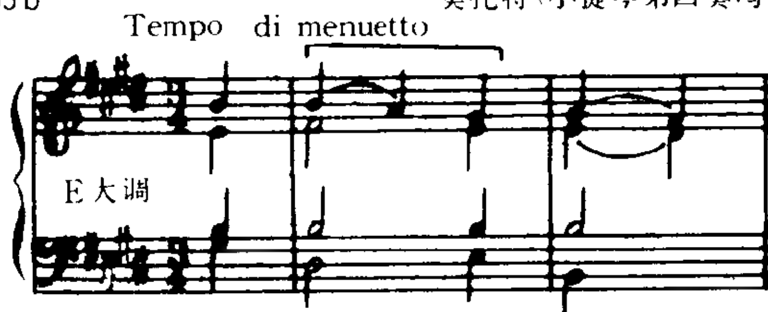
在第一和第二转位（也就是D^6_5和D_2）中，**经过的七音**用得最多。

这时五六和弦应在重复根音的D_6之后（经过的七音在上方声部，一般是在高音部中）：

例 15－205 a

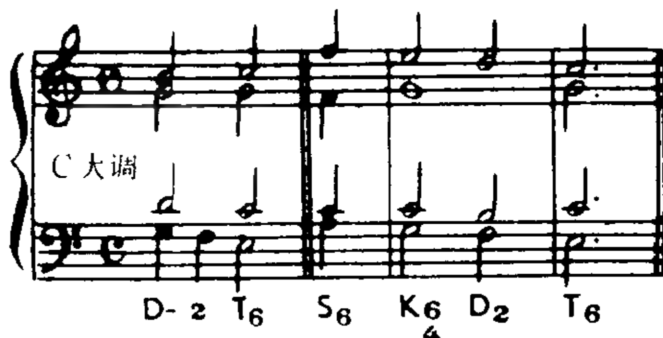


例 15－205 b　　　　莫扎特《小提琴第四奏鸣曲》第二乐章



二和弦放在原位的属三和弦或终止的四六和弦（较少在经过的主四六和弦）之后（经过的七音在低音部）：

例 15－206



例15－207　　　　　　　　　　　　　　　　　　莫扎特 小鸟

Allegretto

C大调

K^6_4　D_2　T_6

D_7的某一个转位与前面的下属和弦连接时，由于两个和弦以和声连接法连接而形成的七音叫做有准备的七音:

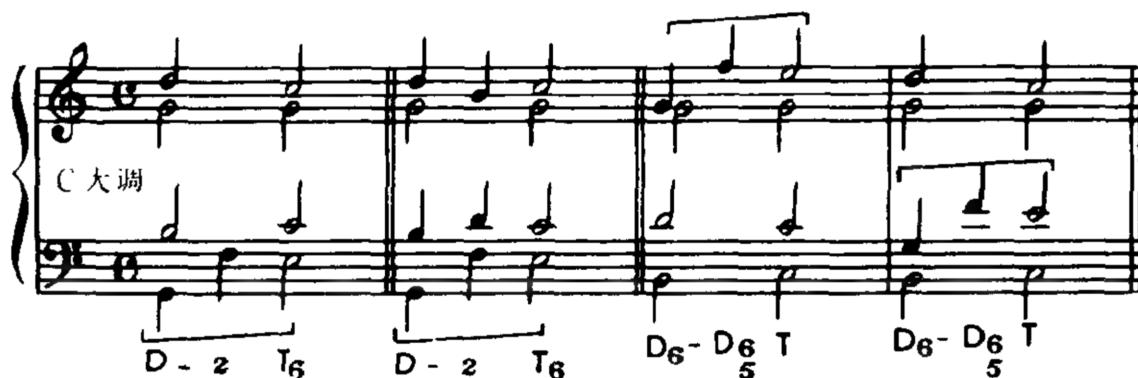
例15－208

C大调

S　D_2　T_6　　S　D^4_3　T　　S　D^6_5　T

在属和弦自己的范围内，七音常常以跳进出现，特别是在属三和弦后面连接D_2时（七音在低音部作上行跳进），或者是在D_6的后面连接属七和弦时（这时七音在三个上方声部中——一般是高音部——作上行跳进）。

例15－209
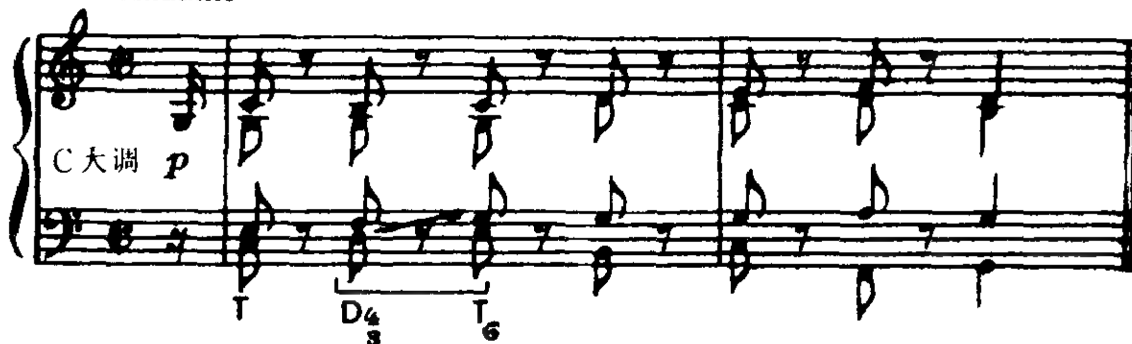


采用属七和弦的各种转位，使各个声部、特别是低音部的旋律发展大为丰富，因之在为旋律配和声时应尽量采用D_7的各种转位，而把它的原位和弦尽量留给终止使用。

4．经过的三四和弦

三四和弦经常以经过和弦的形式（代替D_4^6）用在主三和弦和它的六和弦（或相反）之间。

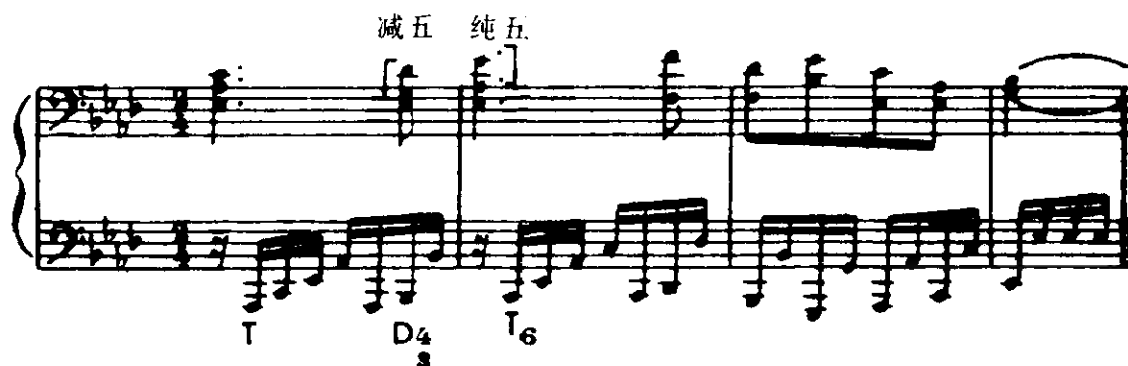
为了避免在T－D_3^4－T_6的进行中重复主和弦的三音，属和弦的七音应该上行，与低音部平行（在T_6－D_3^4－T的进行中必须下行）：

例15－210　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品14之2 第二乐章



注：这个进行（T－D_3^4－T_6）在开放排列时会形成两个五度的连续（减五度到纯五度或相反），这样的情况不算平行五度，因此在配和声时允许使用
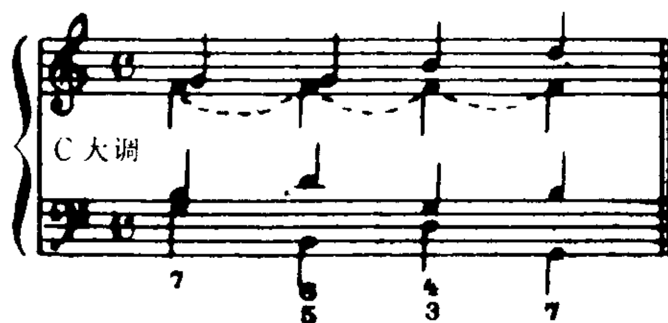
例 15 -211　　　　　　　　　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品31之3 第三乐章



5. 转　换

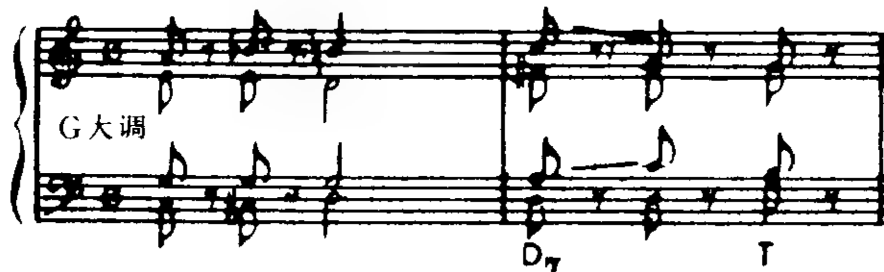
和三和弦一样，D_7和它的转位也可以转换。在转换时D_7的七音应保持不动（在同一声部）。七音级进上行也不好，而在低音部时则根本不允许：

例 15－212
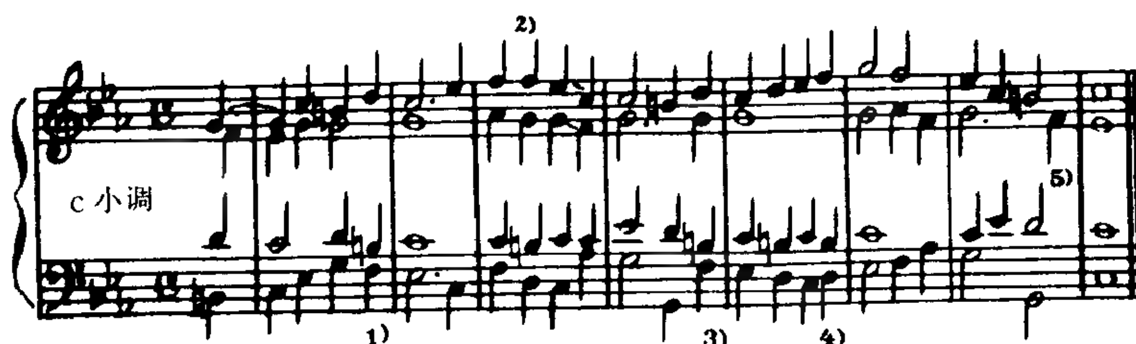


注：作为例外，有时七音可与五音交换。

例 15－213　　　　　　　　　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品14之2 第二乐章



配和声举例：

例15—214



1)经过的D_2、2)有准备的七音、3)跳进到七音、4)经过的D_3^4、5)经过的七音。

习　　题

口答习题

找出下列作品中的属七和弦及其转位：

a．莫扎特《摇篮曲》

b．贝多芬《奏鸣曲》作品10之2（1—16小节）

c．贝多芬《奏鸣曲》作品26（1——32小节 变奏的主题）

d．肖邦《c小调前奏曲》

e．舒曼《新事曲》作品22之5（g小调插部的开始）

f．格林卡歌剧《伊凡·苏萨宁》序曲（g小调第一主题，开头的16小节）
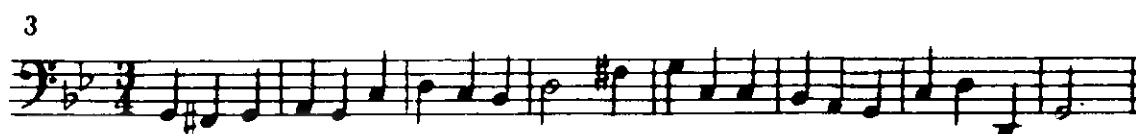
书面习题

为下列低音与旋律配和声：
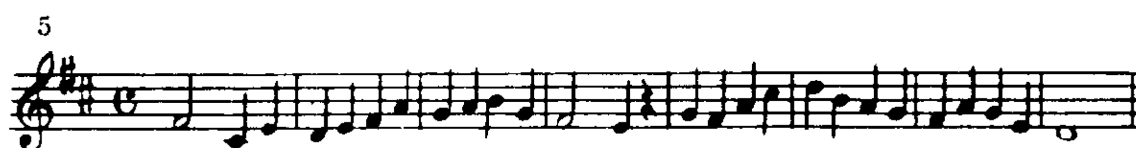
例 15－215
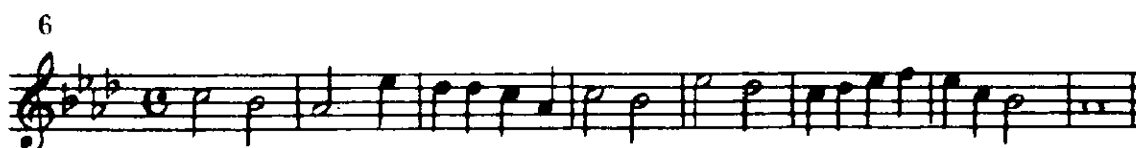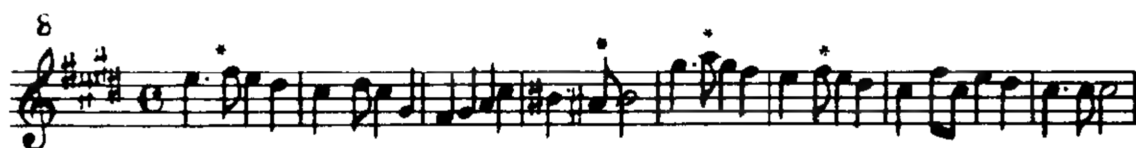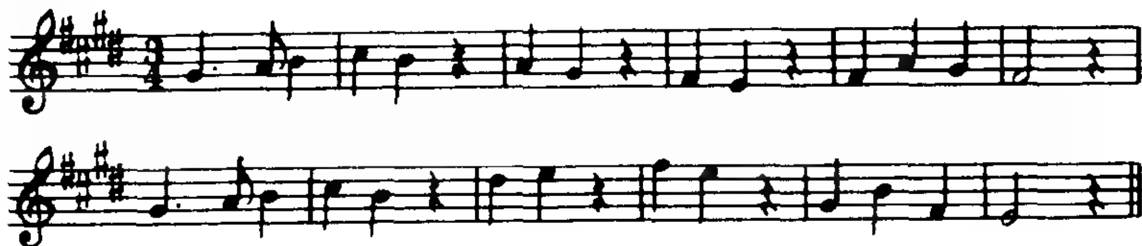






















键盘习题

a．在各个调上弹奏D_7的各种转位并解决到主和弦。

b．在指定的音上构成D_7的各种转位，要注意原位D_7的音程结构（大三、纯五、小七），并解决到主和弦（包括大调和小调，和前一习题一样）。

第十六章

属七和弦解决到主和弦时的跳进

当属七和弦及其转位解决到主和弦时，会出现一些新的、与前面所讲的声部进行规则不相同的做法。

1．五音的跳进

属二和弦（D_2）解决到主六和弦时可以由D_2的五音**跳进**到T的五音（五音跳进）。这种跳进主要用在高声部（旋律），并且一般要**与低音部作反向进行**。所以上行四度显然要比下行五度好：

例16－216　　　　卡林尼科夫《云雀》

Andantino

C大调

在这种进行（D_2-T_6）中根音也可跳进：

例16－217

阿连斯基《夜

Andante sostenuto

G大调 *p*

D_2 T_6

2．双跳进

D_2-T_6的进行中，与五音跳进的同时还可以有根音的跳进，但这时上方两个声部的进行应成平行四度而不是平行五度：

例16－218 a

亨德尔《参逊》

1 1

A大调

5 5

等等

D_2 T_6

例16－218 b

柴科夫斯基《向鲁宾斯坦致意》

Allegro moderato
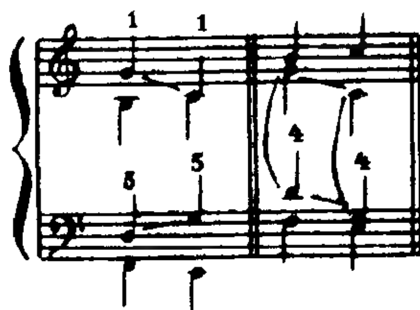
C大调

等等

D_2 T_6

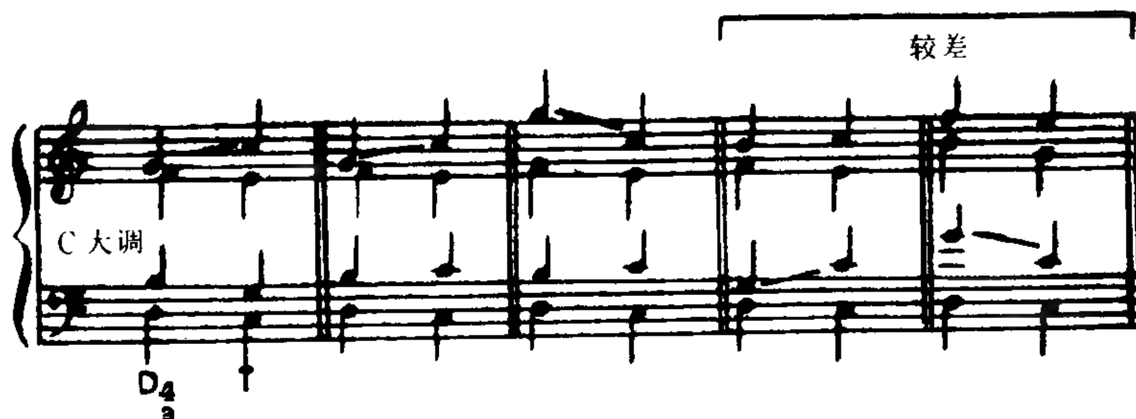
注：在D_2解决到T_6时，高音部与中间的声部作反向的双跳进，或者两个中声部以平行四度作下行五度的双跳进都有可能，但相当少见：

例 16－219
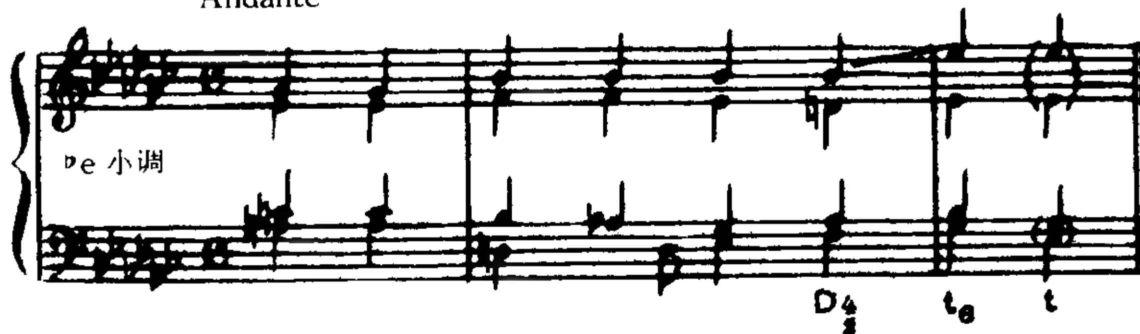


与D_2一样，属三四和弦也可以用根音跳进解决到完全的或不完全的主三和弦：

例 16－220①



例 16－221　　　　柴科夫斯基《梦见》（合唱）



① 例 220 的第三小节上方两个声部相距超过八度，原书有误——译者

在D^{6}_{5}－T的进行中偶尔也可能出现各种跳进，例如：

例16－222　　　　柴科夫斯基《快乐的声音消失了

Maderato　assai

G大调

D^{6}_{5}　T

3．结束终止中的反行八度和平行八度

为了在结束的进行中形成完满收束，不完全的D_7经常在两端的声部中以**反行的**、甚至是**平行八度**解决到主和弦：

例16－223　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品10之2

Allegretto

♭D大调

pp　pp　8　8

例16－224　　　　格里格《小提琴奏鸣曲》作品8

C大调
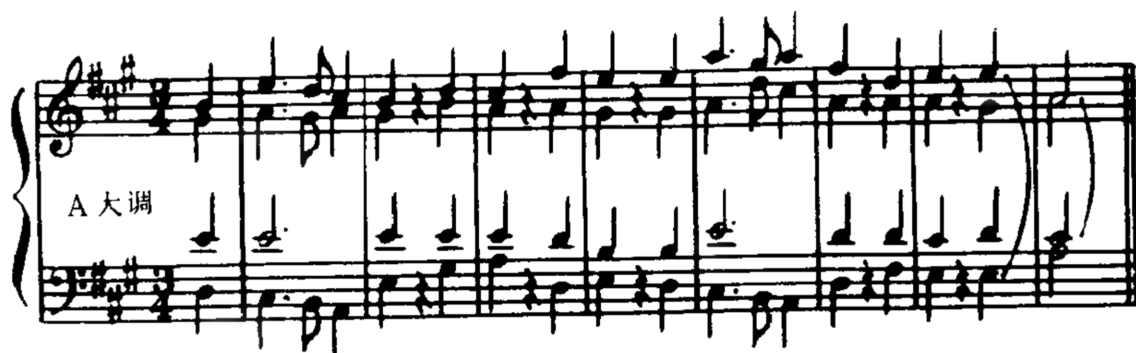
p　8　8

D_7　T

创作实践中的这种八度进行在教学中某种程度上也是允许的

配和声举例:

例16－225

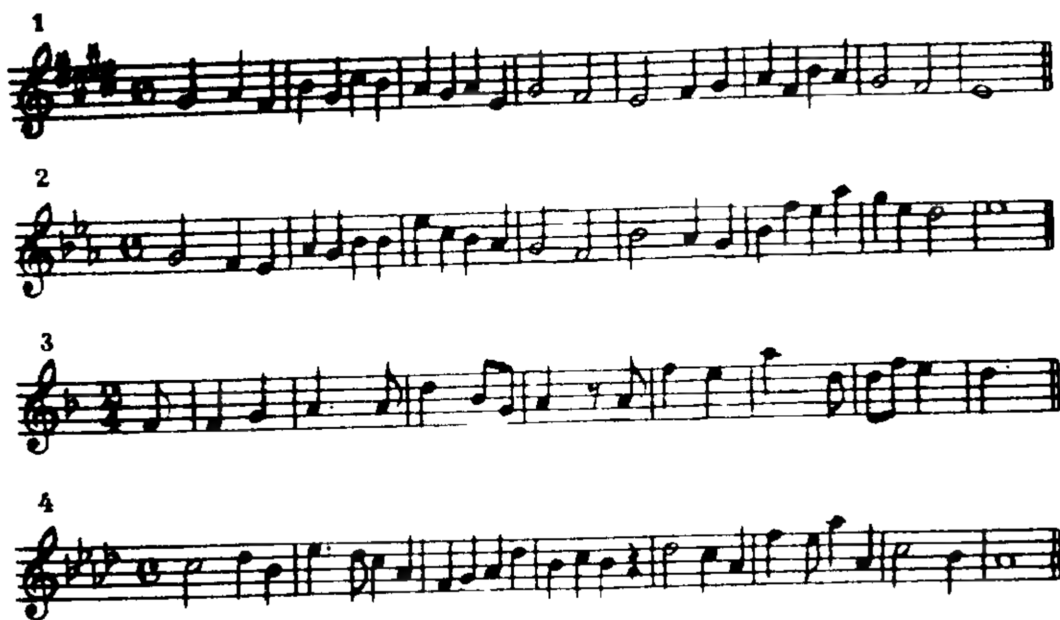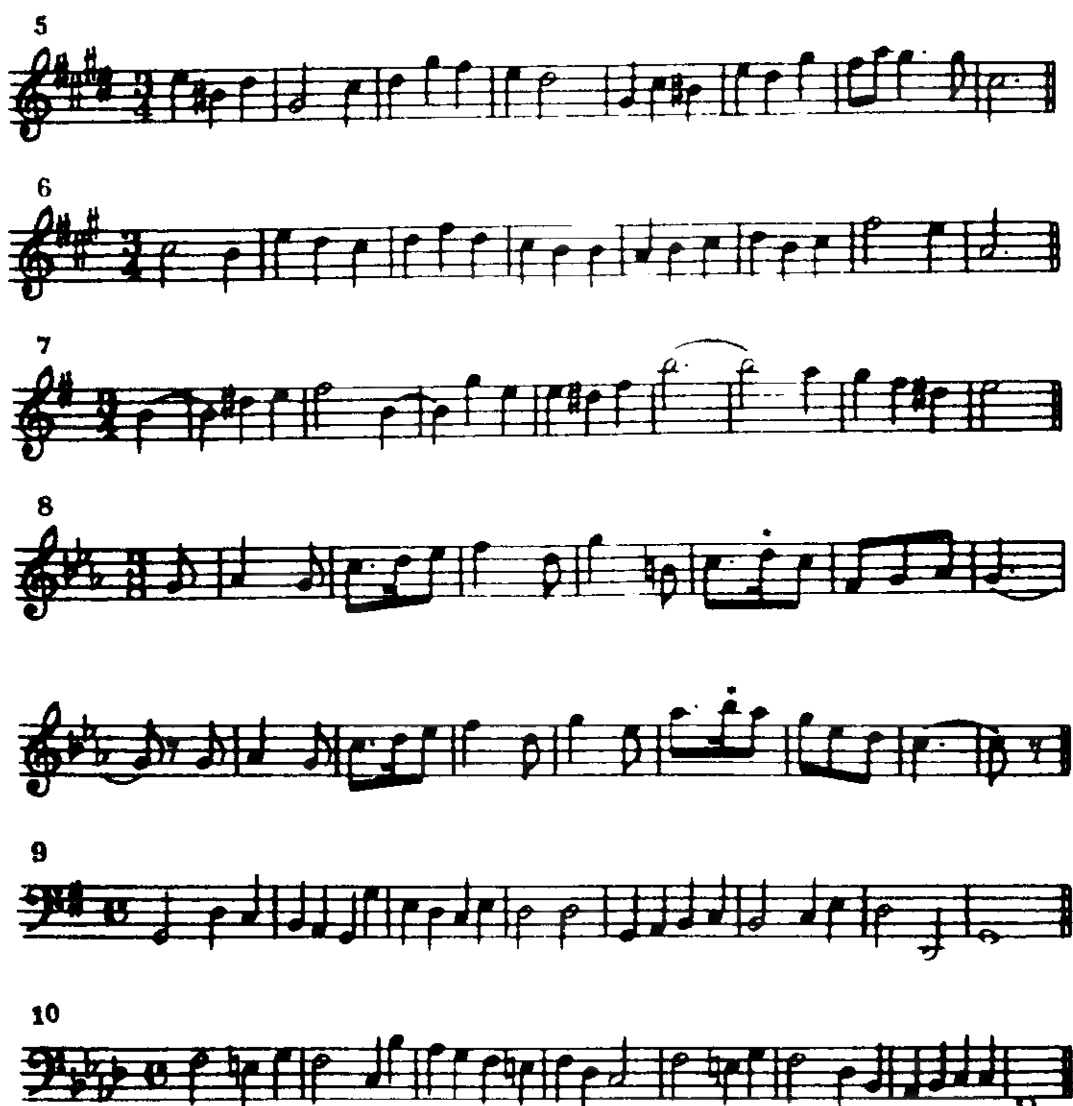


习　　题

书面习题

a．为下列旋律及低音配和声:
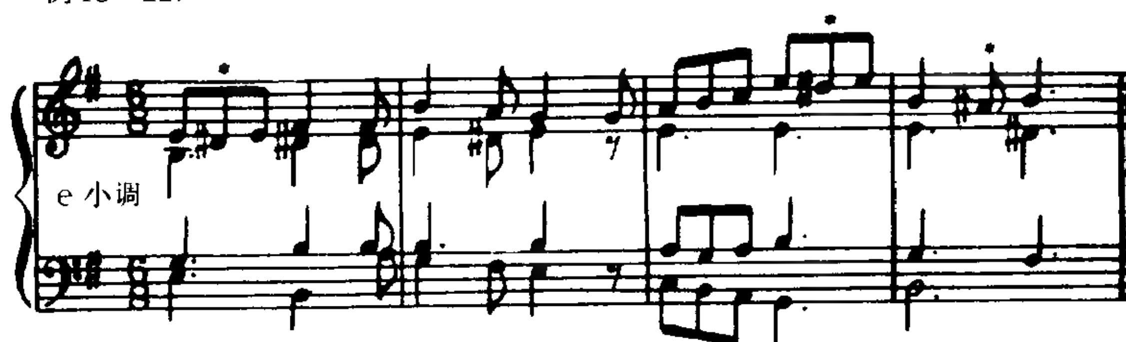
例16－226





b．将下面的乐句扩展成乐段，采用更为自由的方法将D_7及其转位解决到T。
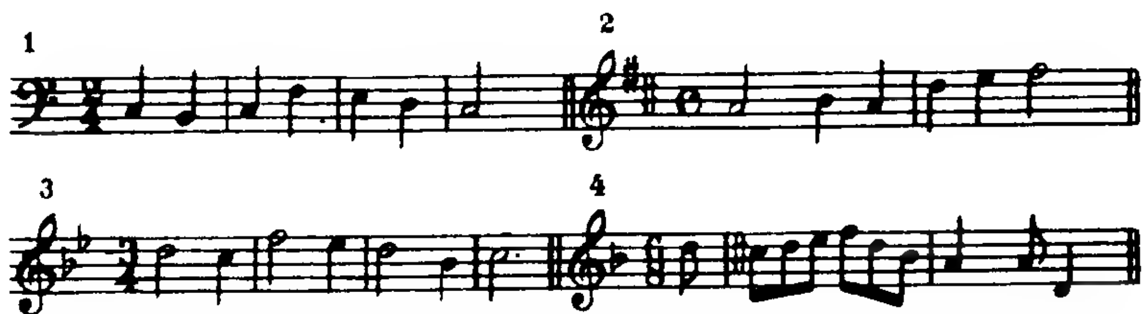
例16－227



键盘习题

为下列片断配和声：

例16－228



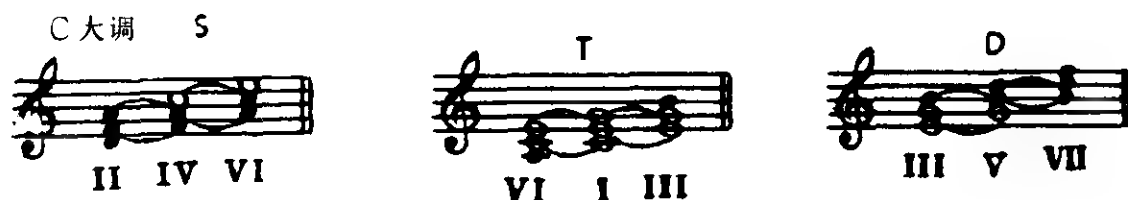
第十七章

大调与和声小调的完全功能体系、自然音体系

1. 大 调

在每一个正三和弦的上方三度和下方三度都有一个副三和弦，这些副三和弦与正三和弦在功能上近似，这种近似是由二者之间有两个共同音而形成的：

例17－229

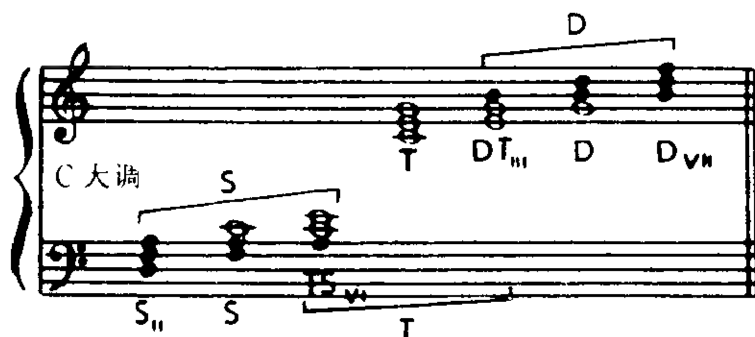


这样就形成了三个功能组，每一个组以自己的正三和弦为中心，整个组也就以这个正三和弦的功能命名。

在下属功能组和属功能组中各有一个三和弦同时也属于主功能组，这样就形成了各功能组之间的联系。

把上面三个公式结合成一个，就包含了大调三和弦的全部功能体系：

例17－230



上面这些大调副三和弦的标记，由和弦所属功能组的大写字母（T、S或D）加上指明该和弦是建立在音阶的哪一级上的罗马数字构成。同时属于两个功能组的和弦用两个大写字母标记（DTⅢ、TSⅥ）。

公式中，属于主三和弦的音用白音符表示，其他的音则用黑音符。这样就可以很清楚地看出，这些和弦与主和弦在音响上的联系是怎样逐渐减少（从主和弦开始“向右”和“向左”逐渐减少）以及其不稳定性是怎样逐渐增加的。

不稳定性在这个公式的两端（SⅡ，DⅦ）达到极点，这两个和弦与主和弦完全没有声音上的联系。

属功能组的所有和弦都有导音（属和弦的三音），形成了这个功能所固有的、自然的紧张性。

下属功能组的特点是都有音阶的Ⅵ级（下属和弦的三音），它没有导音那样强烈的倾向性。因之下属功能组的不稳定性也没有属功能组那样尖锐。

2．主功能组的特点

在功能体系中，主功能组占有特殊的地位。

主音作为调式的中心，是唯一的。两个中音上的和弦——Ⅵ级与Ⅲ级三和弦——则是另外两个功能组的组成部分，Ⅵ级（下

中音）三和弦属于下属功能组，而Ⅲ级（中音）三和弦则属于属功能组。

但是正象这两个和弦的名称（中音——中间的）所表示的，它们在功能上具有中间性，根据离它最近的和弦环境的不同，它们可以属于不同的功能（这称为功能的可变性）。

例如，属功能组和弦的特点不仅是有导音（音阶的七级），而且它还需要解决到T的根音，也就是要按照自然的调式倾向解决。

因此，如果在Ⅲ级三和弦之后接续的是下属和弦，而且导音下行到S的三音，这样，显然由于这个具体的进行，Ⅲ级三和弦在这里所起的作用就不是属功能而是主功能了。

下中音和弦也一样，如果它进行到K_4^6，它就具有了明显的下属功能，但如果Ⅵ级三和弦是出现在属和弦之后，取代了主和弦，那么它自然就在某种意义上变成了主功能。

当同时还使用了其他的副三和弦时，这两个中音上的三和弦在功能上的可变性表现得更为充分。例如：

T－DTⅢ－SⅡ$_6$（或TSⅥ）－S$_6$　D；

T－TSⅥ－SⅡ$_6$－DTⅢ－D

这种进行最早见于肖邦的作品（参见F大调叙事曲，F大调和C大调玛祖卡舞曲），在其他斯拉夫民族的作曲家如德伏扎克、莫纽什科、斯美塔那等人的作品中也能见到。

调式——功能的可变性表现得最鲜明的是在俄罗斯民间歌曲创作和俄罗斯古典音乐中，它们的和声陈述的主要特点就是完全平等的双主音结合成的平行调体系。这时大调的六级三和弦和平行小调的二级三和弦自然就属于主功能组而不可能属于任何其他
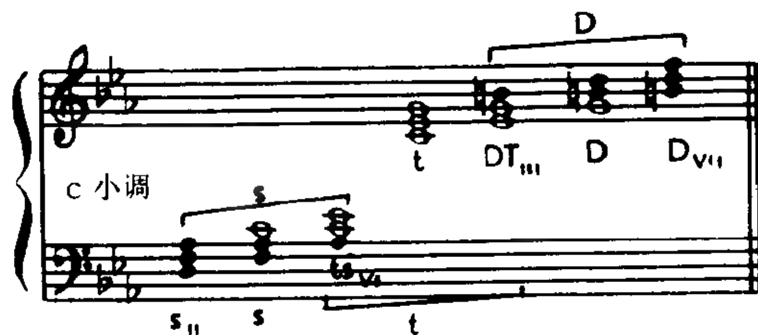
功能组了(参见第27章与第49章)。

对于主功能组(以及属、下属功能组)的存在,柴科夫斯基在自己的教科书(见《和声实用研究指导》,1885 年第 4 版第页)中就已明确地指出过。里姆斯基-科萨科夫也部分地指出了这个问题(见《和声学实用教科书》11版第31页)。

3.和声小调

我们知道,在小调中加入D的大三和弦(它本来是大调所特有的和弦)就形成了和声小调。它使得大调与小调的各和弦在功能关系上有了某种相似之处:

例17-231



小调主功能组与下属功能组的和弦用小写字母(t 和 s)来标记。

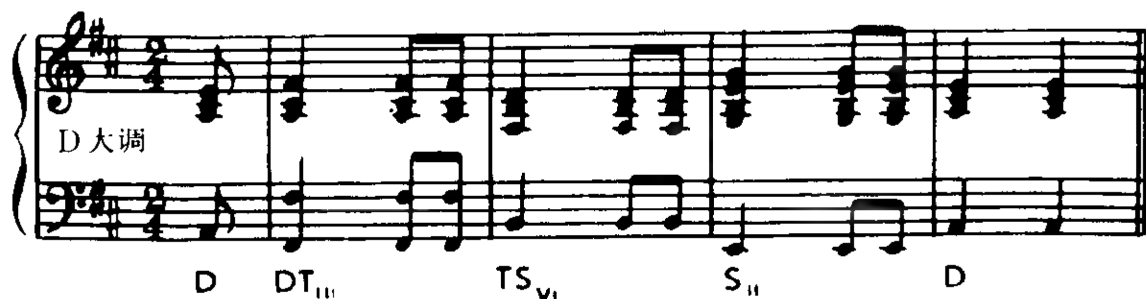
与大调不同,和声小调的Ⅲ级三和弦尽管与主和弦有两个共同音,却没有列入主功能组。由于它有着强烈的不稳定性(增三和弦),有着自己独特的音响,仍被列为属功能。但自然小调的Ⅲ级三和弦却由于自己的功能特点而明显地属于主功能,Ⅵ级则更多的属于下属,因为它与平行大调的S是相同的。

4.副三和弦的特点

由于在大调中存在着具有小调性的副三和弦以及在小调中存在着具有大调性的Ⅵ级(还有Ⅲ级)三和弦,这样,我们就有可
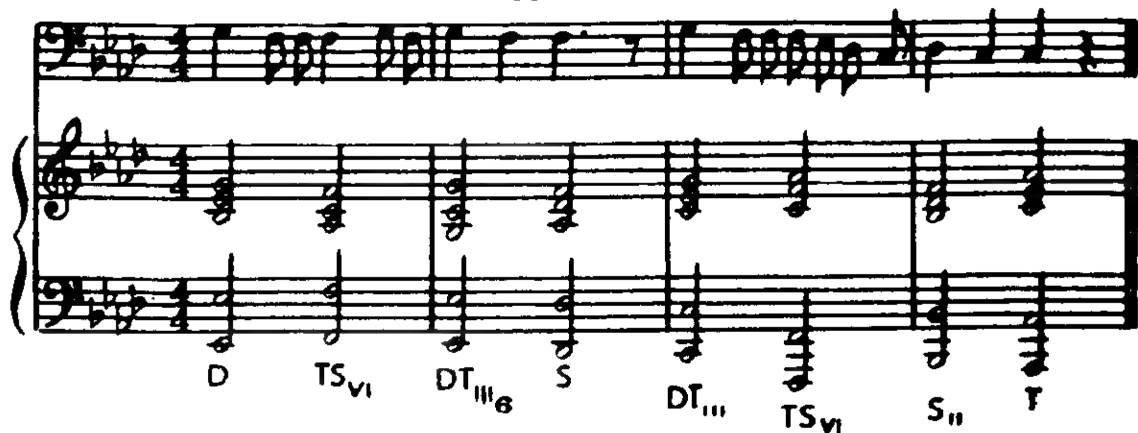
能利用它们与正三和弦之间在音响上的对比：

例 17－232　　　　韦伯《自由射手》



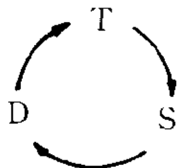
各组中的各三和弦在不稳定的程度上相互不同，这就使我们配和声时可以采用更多的不同方法，而当需要时，就可以更长时间地避免主和弦频繁出现，或把它推迟到终止时再出现：

例 17－233　　　　里姆斯基－科萨科夫《沃尔格与米库拉的壮士歌》



5．和弦进行的逻辑

我们知道，和声进行的基本方向可以用这样一个公式表示：



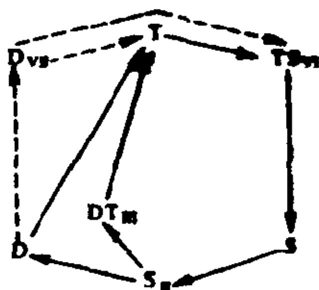
这个公式概括了最重要的和声关系，不仅包括了正三和弦的，也包括了副三和弦的。这个公式中的每一个功能都可以由该功能

中的某一个副和弦来代表，就象是用它代替了自己的正三和弦（见例 17－232）。

副三和弦不仅可以取代自己的正三和弦，还可以用在自己的正三和弦之后（见例 17－238）。

副三和弦出现在自己的正三和弦之前的情况很少见。在功能进行的一般公式中补充了副三和弦，就形成了这样：

例 17－234



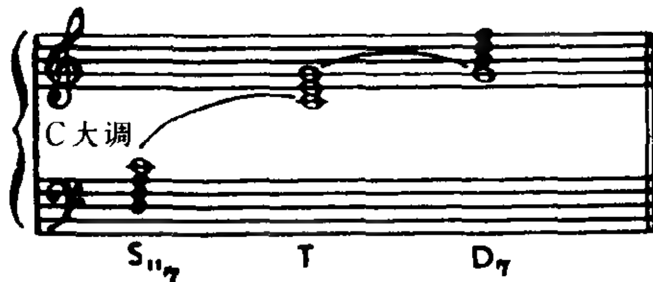
这个公式只是确定了进行的一般趋向，并不要求应用全部这些和弦。相反，在大部分情况下是不用全这些和弦的（例如不用 TSⅥ，S，SⅡ，或不用整个下属功能组等等）。

6．主要的七和弦

功能体系中的任何一个三和弦都可以增加一个七音而变为七和弦。由此形成的音响复杂化，一般来说对和弦的功能关系并无影响。

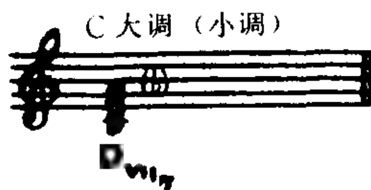
D 和 S 组最鲜明的代表和弦是 D_7 与 SII_7。这两个和弦中只有一个音是属于主三和弦的，也都没有表现调性（大调或小调）特征的主三和弦的三音：

例 17－235
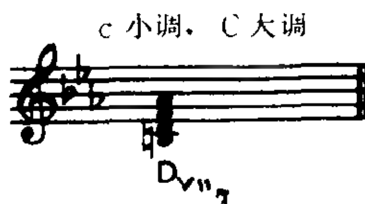


被称为导七和弦的D Ⅶ$_7$，无论是小七和弦还是减七和弦，都有着强烈的紧张性，因为在这个和弦中不含有任何主和弦的音：

例17－236



例17－237



在创作实践中，上述这三个七和弦被称为主要的七和弦。

在和弦连接时，某一功能的七和弦一般都作为一个更为紧张的和弦放在三和弦的后面，也可以放在同功能或不同功能的七和弦后面。

7．完全功能体系的进行

采用完全功能体系中的各和弦，使和声进行及终止式的构成可以有极为多样的变化，因为每一个功能都可以使用该功能组内的任何一个和弦。例如，正格进行就可以有下列变化：

T－D－T

T－D$_7$－T

T－DⅦ$_7$－T

T－DTⅢ$_6$－T

T－DⅦ$_7$－D$_7$－T

T－D－DTⅢ－T

变格进行也可以变化为：

T－S－T

T－TSⅥ－T

T－TSⅥ－S－T

T－TSⅥ－S－SⅡ－T

完全进行经过变化可以形成一个很长的和声进行，如：

$T - TS\text{Ⅵ} - S - S\text{Ⅱ} - D\text{Ⅶ}_7 - D_7 - DT\text{Ⅲ}_6 - T$

例17－238　　　　柴科夫斯基《杜鹃》作品54之8

G大调

D_{VII_6}　T　TS_{VI}　S　S_{II}　D　DT_{III}　T

当一个结构在开始时不用主功能的情况下，也可以使用这种同一功能组的各和弦相互代替。

8．自然音体系

自然大调与自然小调的正和弦与副和弦的总和（见第25章）构成了完全的自然音功能体系（简称自然音体系）。和声大小调与旋律大小调也可列入这个体系。

习　　题

口答习题

a．说出各个大调与小调中每个功能组的三和弦以及七和弦D_7、$S\text{Ⅱ}_7$和$D\text{Ⅶ}_7$的音名。

b．分析下列片断，特别注意和弦连接的逻辑：

一、莫扎特歌剧《魔笛》进行曲（第一乐段）

二、里姆斯基-科萨科夫歌剧《萨特阔》涅扎塔的故事

三、里姆斯基-科萨科夫 壮士歌《话说善良者》（《歌曲一百首》，第6）

四、穆索尔斯基歌剧《霍万兴那》合唱《游吧！游吧！小天鹅》

五、巴拉基列夫《悠长歌》第26（民歌集）

六、李斯特《威廉·退尔的小教堂》（开头）

七、柴科夫斯基歌剧《女巫》中库玛的咏叙调

八、柴科夫斯基 民歌《可怜的小鸟飞去了》（选自柴科夫斯基——普罗库宁曲集第54首）

第十八章

Ⅱ级六和弦与三和弦($SⅡ_6$与SⅡ)

A. Ⅱ级六和弦

1. Ⅱ级六和弦的重要性

Ⅱ级六和弦（$SⅡ_6$）无论在大调还是在小调都是所有副和弦中应用得最广的和弦，也是下属功能组的最常用的代表和弦。

在许多西欧古典作曲家——例如贝多芬——的创作中，$SⅡ_6$甚至比下属功能组的主要和弦——原位的下属三和弦（S）——出现得还多。这是因为一方面它在功能上有强烈的不稳定性（与主和弦没有共同音），另一方面，它与属和弦有共同音，并且还有着调式上的特殊性（与大三和弦T、D和S相比，它有小调色彩）。

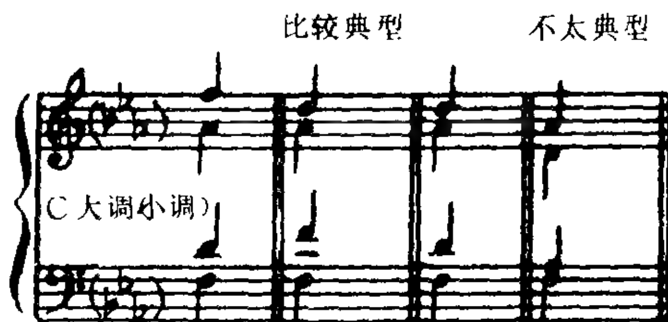
2. $SⅡ_6$的重复

Ⅱ级六和弦主要重复低音，用来代替下属和弦（S）。这个低音也就是功能组中的主要和弦——S三和弦的根音。在副六和弦中用这样的重复方法就加强了它与正三和弦的联系，自然也就

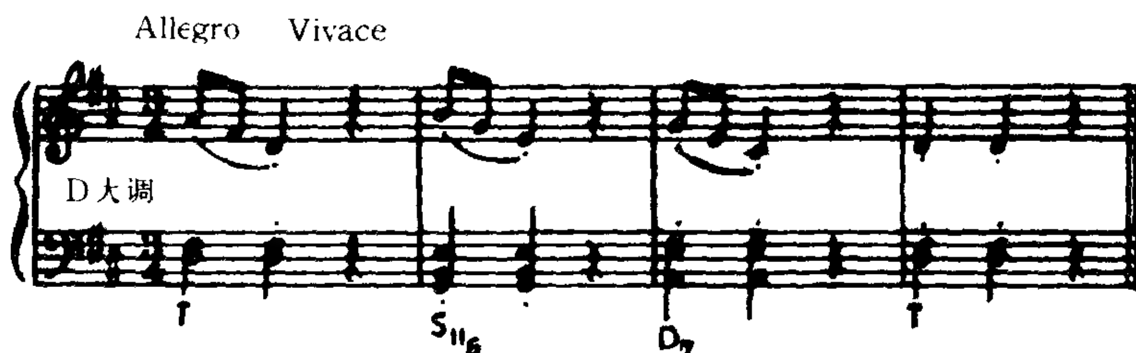
强调了Ⅱ级六和弦在功能上对下属功能组的隶属关系[1]

有时SⅡ6也重复SⅡ的根音，偶尔还重复五音：

例18－239



例18－240　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品28　第三乐章



3．SⅡ6前面的和弦

Ⅱ级六和弦用旋律连接法（没有共同音）放在T和T6之后。一般情况下三个上声部与低音作反向进行。在开放位置时，这可以避免可能出现的平行五度。在小调中，这种平行五度的第二个五度是减五度，所以这种进行是允许的。在密集排列时所有四个声部可以向同一方向进行：

1　法国作曲家、理论家拉莫认为这个和弦是："用六度取代了五度的下属和弦"，因此它还可以标记为S^6（带六度的下属和弦）。

例 18－241

错误　　可以

C 大调（小调）

T　S_{II6}　T　S_{II6}　T　S_{II6}

Ⅱ级六和弦还可以放在原位的下属三和弦之后（S－SⅡ$_6$），并从强拍到弱拍：

例 18－242

C 大调（小调）

S　S_{II6}

4．SⅡ$_6$与属功能组各和弦的连接

Ⅱ级六和弦可以按照功能圈进行到任何一个属功能组的和弦，如D、D$_6$、D$_7$及其转位，还可以进行到终止的四六和弦。

SⅡ$_6$重复三音时，它与原位属三和弦的连接尽管有共同音，一般仍采用旋律的连接法，三个上方声部都下行，与低音的进行相反，就象S－D的进行一样：
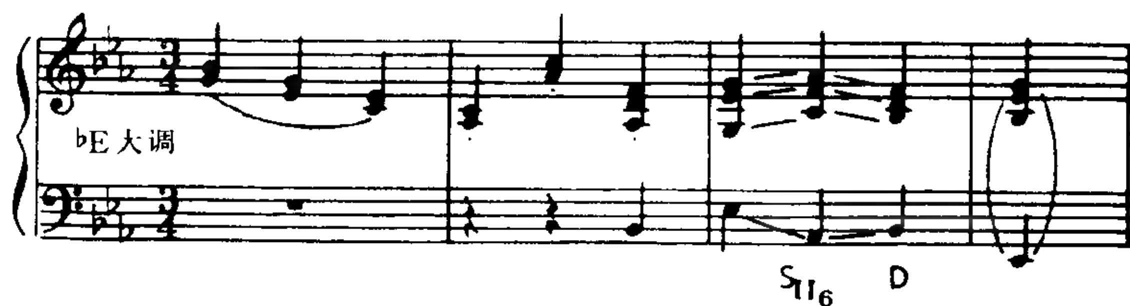
例 18－243

C 大调（小调）

T　S_{II6}　D　T
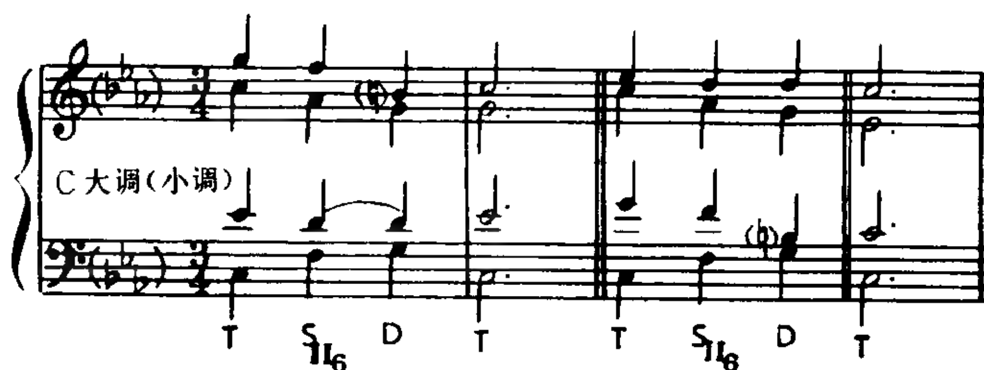
例 18－244　　　　　　　　　　　　莫扎特《第16小提琴奏鸣曲》第一乐章

Molto allegro
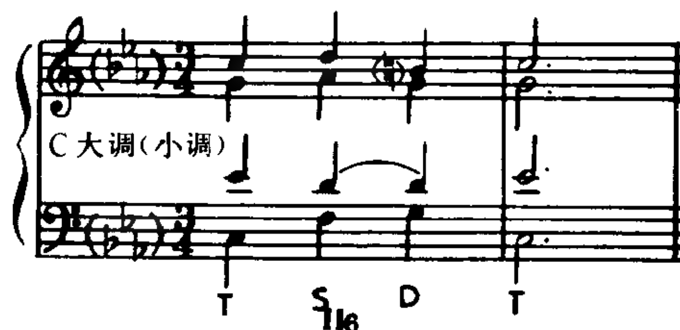


SⅡ6－D的和声连接不常用，但如果采用跳进的话仍然是可用的：

例 18－245



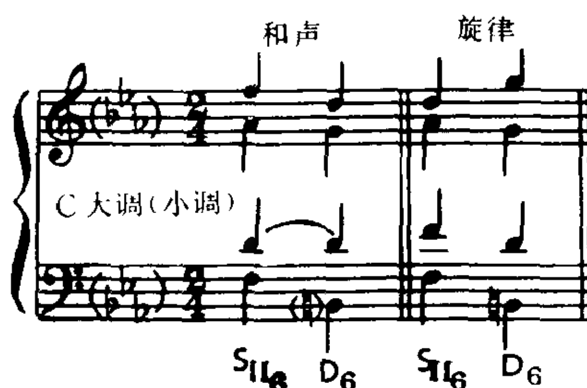
重复根音时，SⅡ6可以极为自然地用和声连接法连接D三和弦：

例 18－246



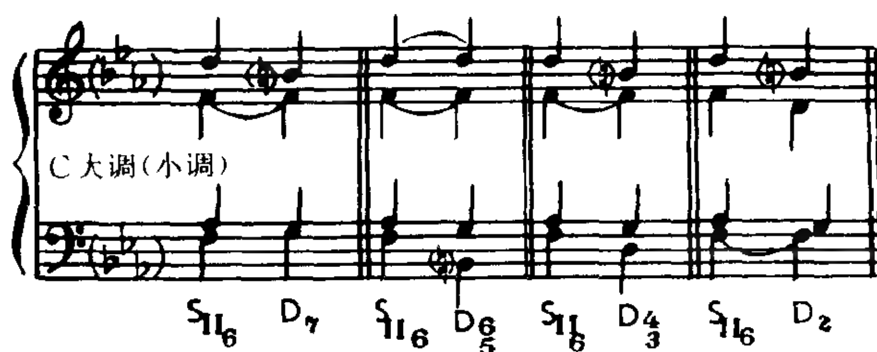
$S\text{II}_6$与D_6的连接可以用旋律的，也可以用和声的连接法：

例18－247



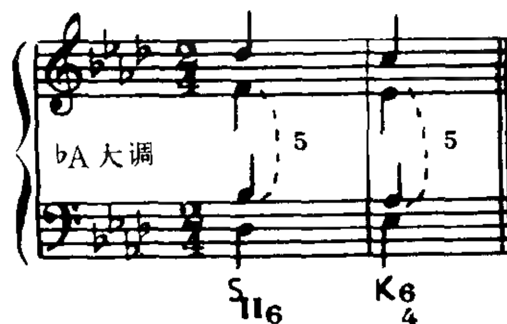
$S\text{II}_6$与属七和弦及其转位用和声连接法连接，一个或两个共同音保持不动，这时属和弦的七音应是有准备的七音：

例18－248
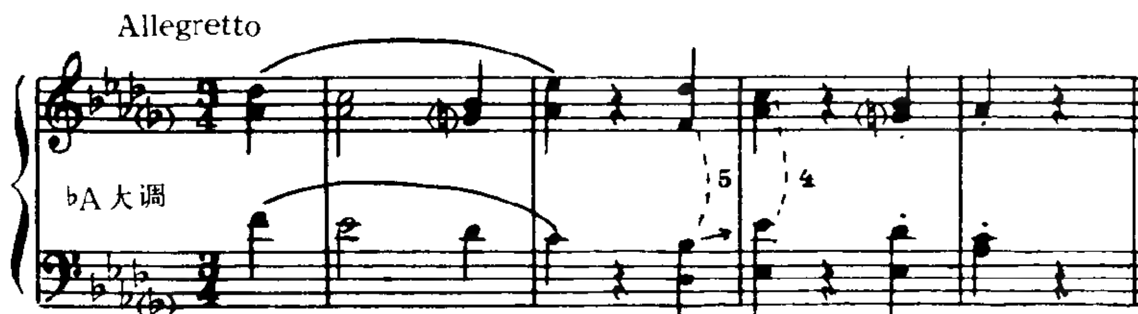


有时，主要是在开放排列（如果$S\text{II}_6$是五音旋律位置，那也可能在密集排列时，只是这种情况较少）在$S\text{II}_6$－K_4^6进行中会形成平行五度，一般是在两个内声部之间：

例18－249



为了避免这种情况，可以采用跳进或改变排列法：

例 18－250　　　　　　　　　　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品27之2　第二乐章



B．大调Ⅱ级原位三和弦
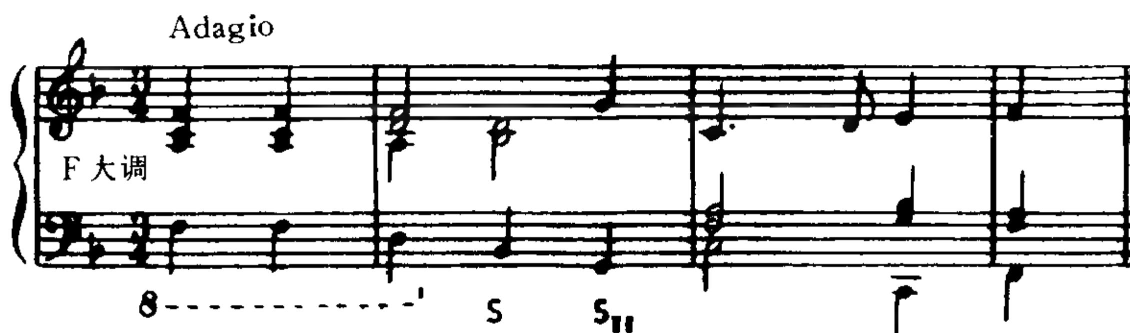
5．三度关系三和弦的连接

原位的Ⅱ级三和弦一般只用在大调，用在S、T_6之后，偶尔用在T的后面。

三和弦S与SⅡ是三度关系，二者之间有两个共同音。

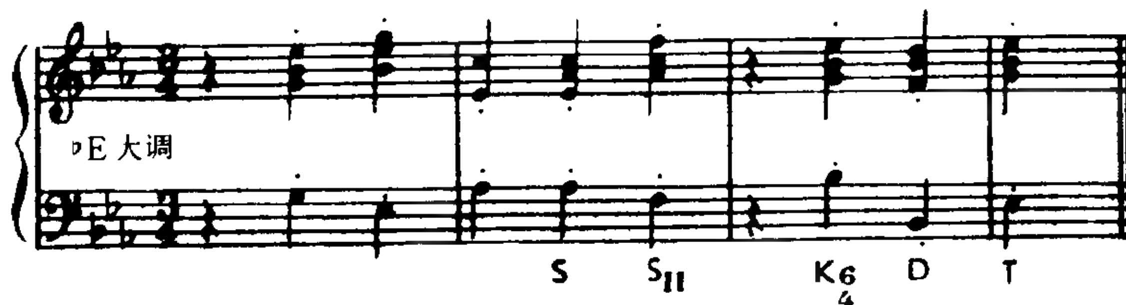
在S—SⅡ用和声连接法连接时两个共同音保持不动：

例 18－251　　　　　　　　　　　　　莫扎特《魔笛》祭司的合唱
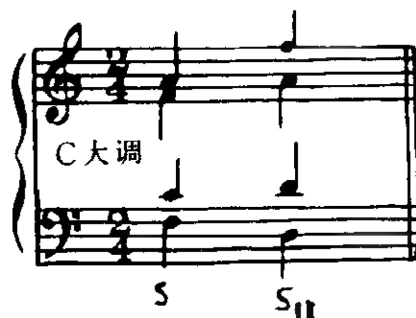


也可用旋律连接法，低音作三度下行，三个上声部作反向、也就是向上进行，一个上行三度，两个上行四度：

例18－252 莫扎特《魔笛》终曲



三音跳进——从下属三和弦的三音到Ⅱ级三和弦的三音——的使用构成了旋律连接法的一种特殊形式:

例18－253



注：这种连接就好象是在连接的同时还有和弦的转换，这种情况在任何其他两个三度关系的和弦连接时都可能出现。

6．Ⅱ级三和弦与属功能组和弦的连接

在SⅡ之后一般都用属和声。SⅡ与原位的D三和弦连接大多用旋律连接法，SⅡ与属七和弦及其转位连接时主要用和声的连接法（D_7的七音是有准备的）。

虽然在终止的四六和弦之前一般都用Ⅱ级六和弦，但在大调中也可以用原位的Ⅱ级三和弦（见例18－252）。

7．在SⅡ与SⅡ$_6$之间的经过的主和弦

在SⅡ的六和弦与三和弦之间（或反过来）有时采用经过的主和弦（以重复三音的六和弦形式）。三个上声部与低音部作反

向进行　这在开放排列时有可能形成平行五度，改成密集排列即可避免：

例18－254

错误

C大调

S_{II_6} T_6 S_{II} S_{II} T_6 S_{II_6} S T_6 S_{II_6} S_{II_6} T_6 S_{II}

例18　255　　　　　里姆斯基－科萨科夫　作品24之92

Andantino

G大调

S_{II_6} T_6 S_{II} T_6

（参见例18　250）

在S六和弦与SⅡ的六和弦之间可以使用经过的主四六和弦：

例18－256
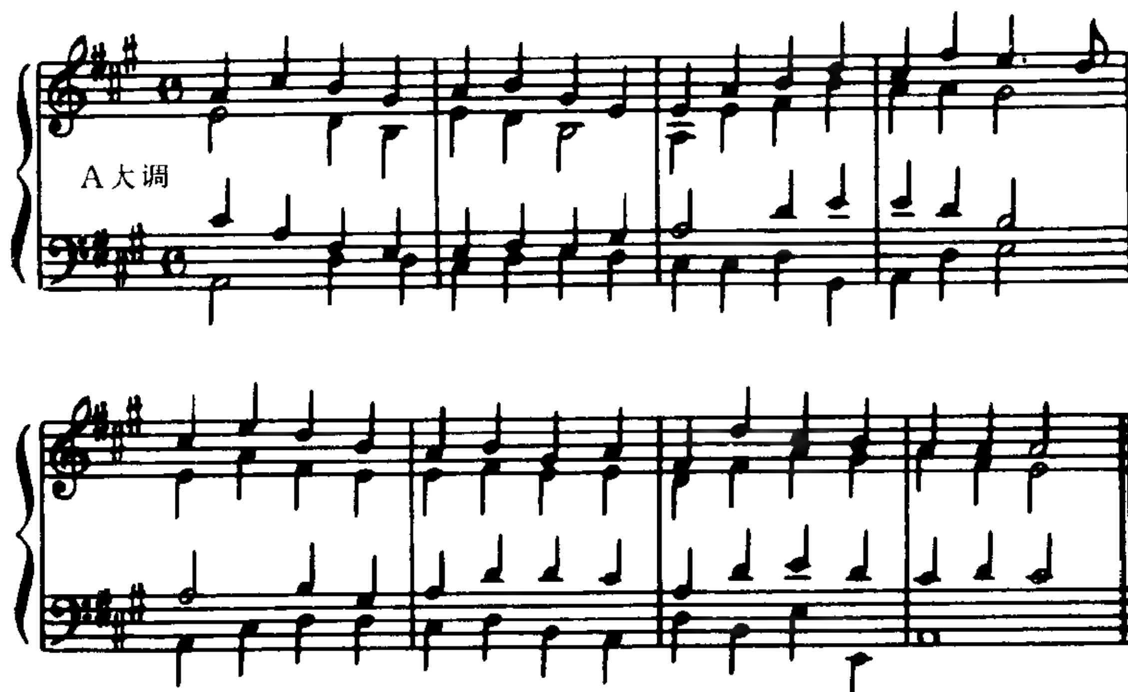
C大调

S_6 $T_{6 \atop 4}$ S_{II_6} S_6 $T_{6 \atop 4}$ S_{II_6} S_6 $T_{6 \atop 4}$ S_{II_6}

注：这种经过和弦的使用情况与前面所讲的（见15章最后的例206）不同，以后到21章与22章时还会讲到另外一些不同的情况。

配和声举例：

例 18－257



习　　题

口答习题

分析下列片断，注意 SⅡ 以及它前后的关系：

a．贝多芬《奏鸣曲》作品28中的谐谑曲《第 1 — 16 小节）

b．贝多芬《奏鸣曲》作品 2 之 2 第 二乐章
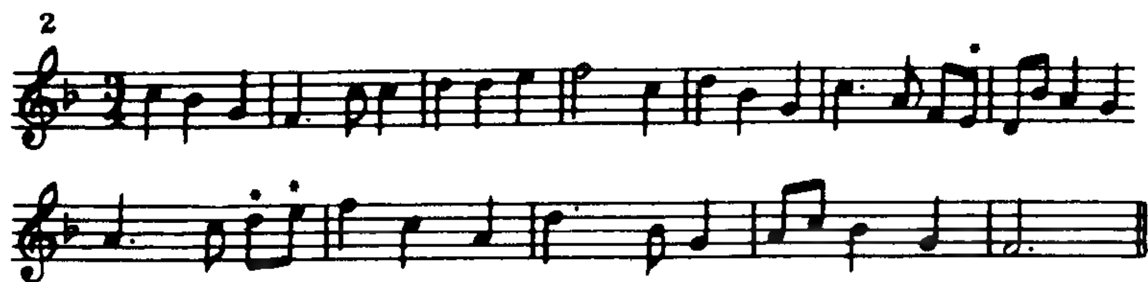
书面习题

为下列旋律和低音配和声：
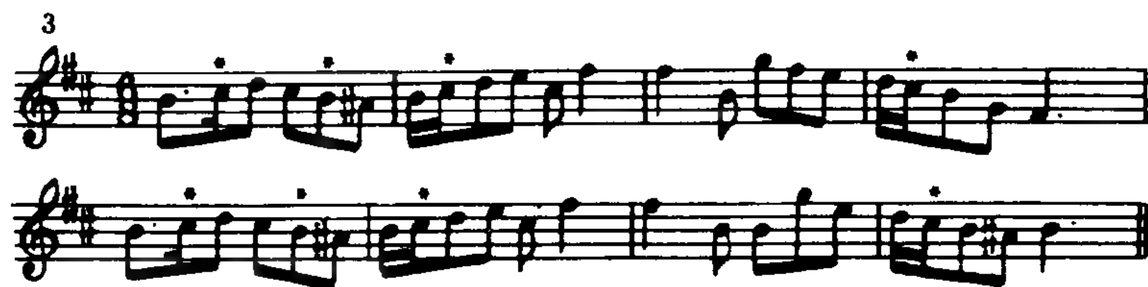
例 18－258
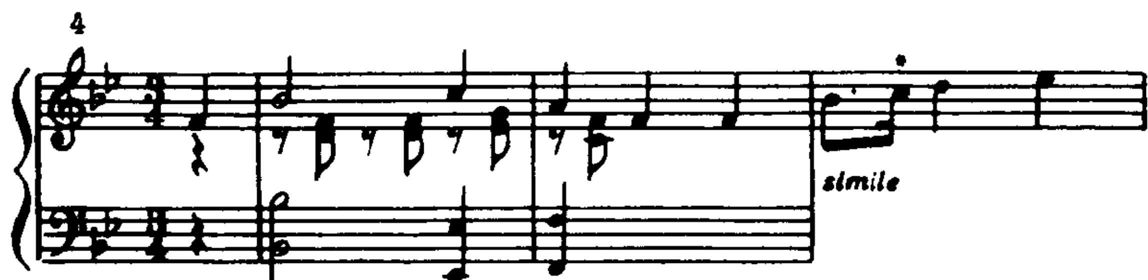


2



3



4
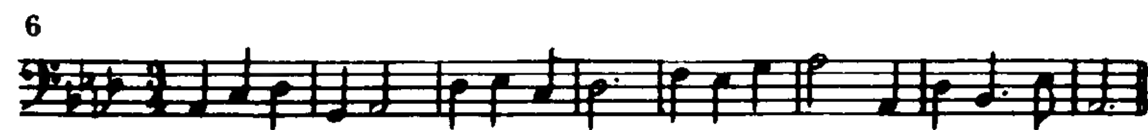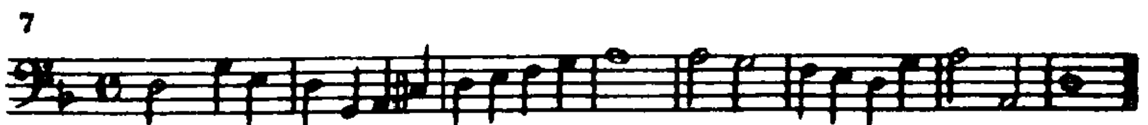




5
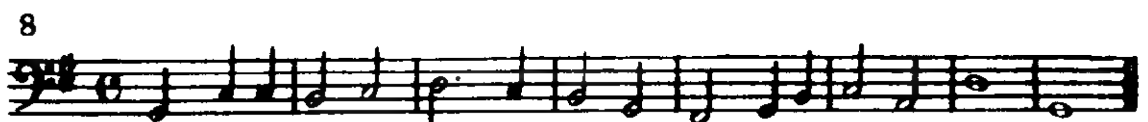


6



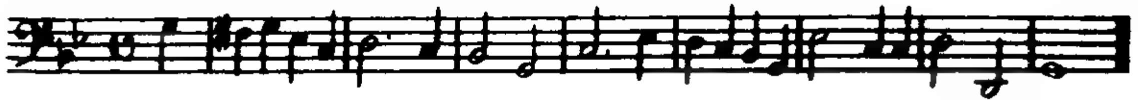
7



8



9



注：从本章开始，习题中不仅使用了辅助音（参见第13章注释），还使用了经过音。经过音也用星号标示。

键盘习题

在不同的大小调上弹奏下列进行：

T－SⅡ$_6$－D、T－S－SⅡ－D、T－S$_6$－SⅡ$_6$－D$_7$－T、T－T$_6$－SⅡ－K$^6_4$－D$_2$－T$_6$、S－SⅡ－SⅡ$_6$－K$^6_4$－D$_7$－T。

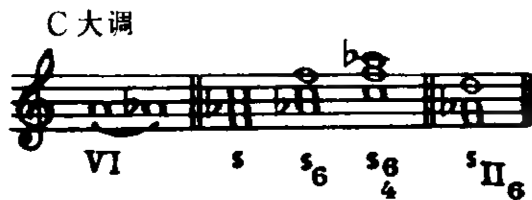
第十九章

和 声 大 调
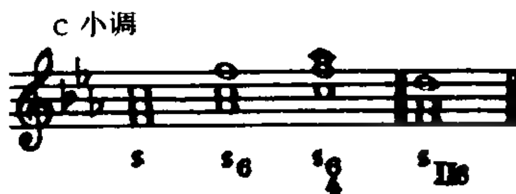
1．和声大调三和弦

和声大调由于**降低了音阶的第六级**，它的Ⅳ级和Ⅱ级和弦就与同主音小调一样，s成了小三和弦，sⅡ成了减三和弦、而且只用六和弦（与小调一样）。

例19－259



例19－260
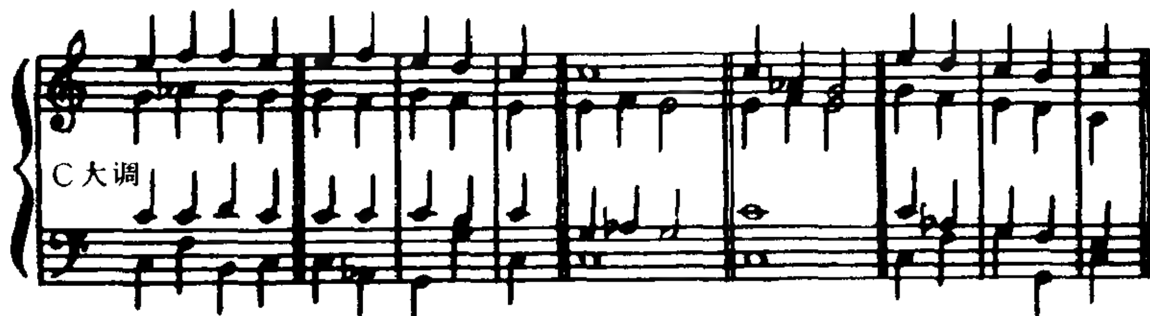


Ⅵ级增三和弦很少用，因此我们在这里不讲它（但在分析中可能遇到，如达尔戈梅日斯基的浪漫曲《九级文官》以及穆索尔斯基的歌剧《索洛钦集市》中的戈帕克舞曲等）。

在功能进行中使用这些和弦的条件与在自然大调中一样。
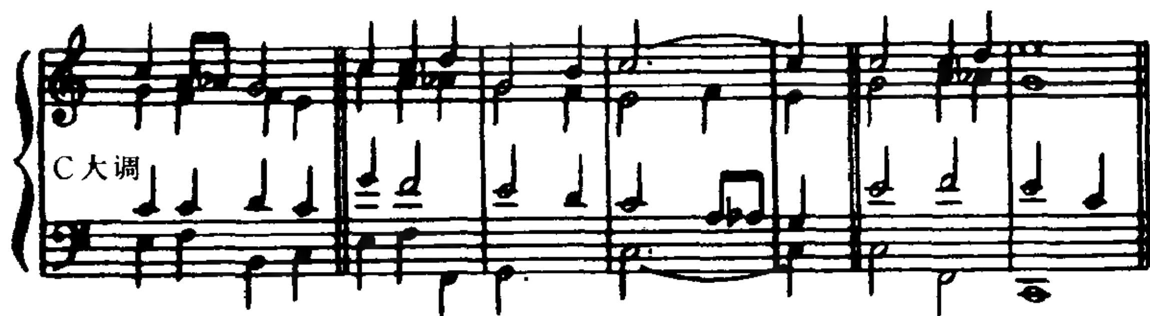
S 与 SⅡ 和弦可以直接使用降低的Ⅵ级：

例19－261
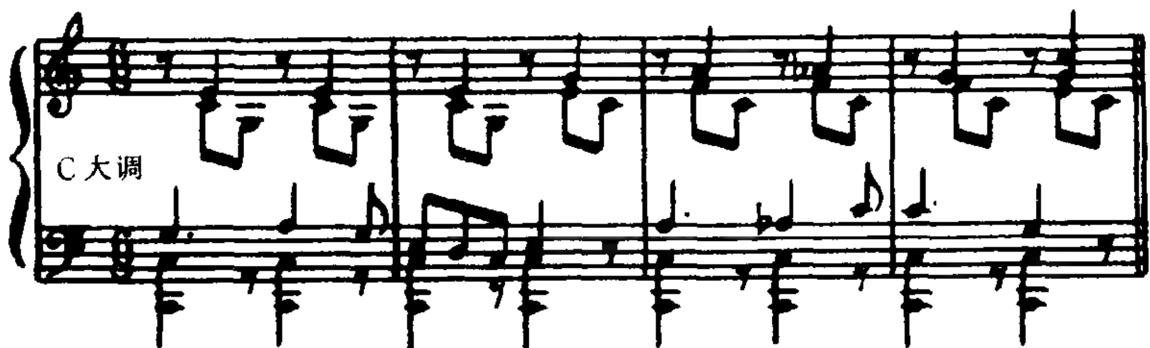


或者用在自然大调的S组和弦之后，这时一个声部作半音下行，从六级进行到降六级：

例19－262



例19－263　　　　里姆斯基－科萨科夫《萨特阔》第 4 场



2. 对斜关系

半音进行如果发生在从一个声部转到另一个声部之间（在同一个八度，特别是在不同的八度时）就构成了对斜关系，这在学习过程中是禁止的：

例19－264

3. 应　用

和声大调的下属组各和弦自然可以用在结构内部（有时是在经过的T_4^6或T_6之间），但也可以用在补充的变格终止中（见本章例261与例262）。

4. 小下属和弦到D功能组各和弦的进行

小下属和弦以及SⅡ六和弦按照我们已知的声部进行规则也可进行到属功能组的各和弦以及终止的四六和弦，方法与和声小调相同（见前章）。

习　　题

口答习题

找出下列作品中的和声大调下属功能组和弦：

a．肖邦《练习曲》作品25之1（结尾）

b．肖邦《夜曲》作品32

c．舒曼《儿童情景》第13

d．格林卡《我记得那奇妙的瞬间》

e．达尔戈梅日斯基《东方浪漫曲》

书面习题

为下列旋律和低音配和声：

例19－265

1

2

3

4

5

6

7

第二十章

Ⅵ级三和弦（TS Ⅵ）、阻碍终止、扩展乐段的方法

1．功能特点

在副三和弦中，除了SⅡ的三和弦和六和弦之外，用得最多的就是大调与小调的六级三和弦（TSⅥ，tsⅥ）。

根据前后的和弦关系，它可以代表S，也可以代表T。这就是它的最基本的特点（从标记上也反映了这一点）。

2．阻碍进行

当原位的TSⅥ三和弦放在D或D_7之后时，它极为近似于主功能，好象是有条件地代替了T。因此象D－TSⅥ或D_7－TSⅥ这一类的进行叫做阻碍进行：

例20－266　　亨德尔《里纳尔多》

G大调

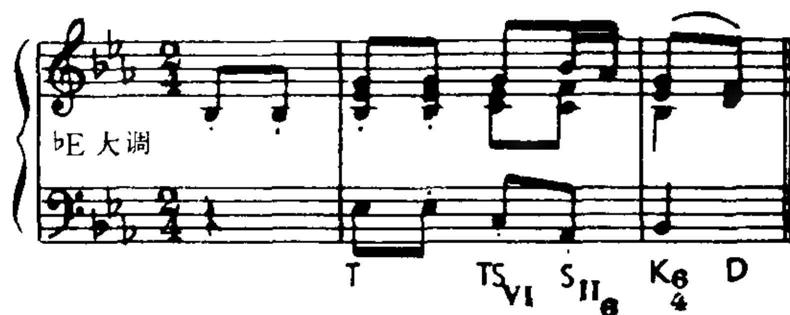
S　D　TS_{VI}　T_6　S　T

在阻碍进行之后一般都按调性功能圈的顺序继续进行，最自然就是到S和SⅡ，到T_6也常见，有时也到D和D的转位。
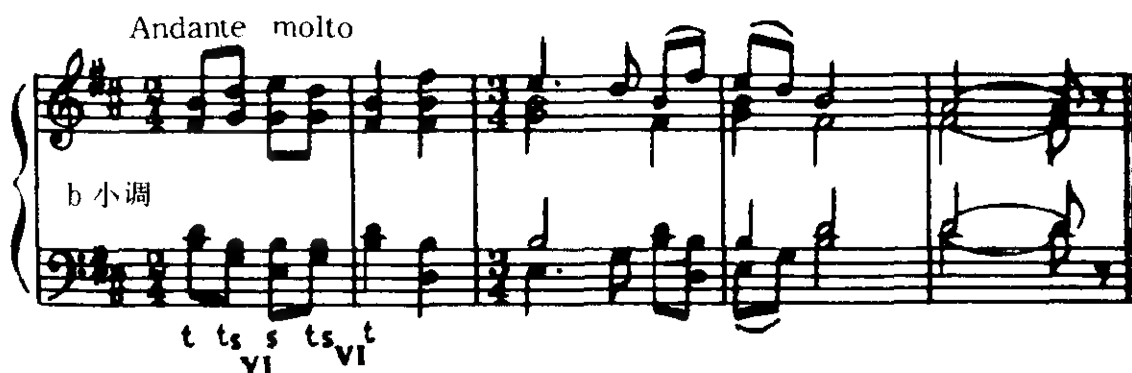
3．TSⅥ——中间环节

当TSⅥ放在T与S中间时，它的功能就不那么明确了，TSⅥ在这里不是取代了S和T，而是象中音那样，成了二者之间的中间环节：
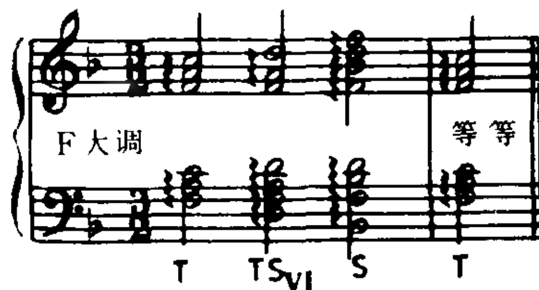
例20－267　　　　贝多芬《小提琴奏鸣曲》作品12之3



例20－268 a　　　　柴科夫斯基《夜莺》
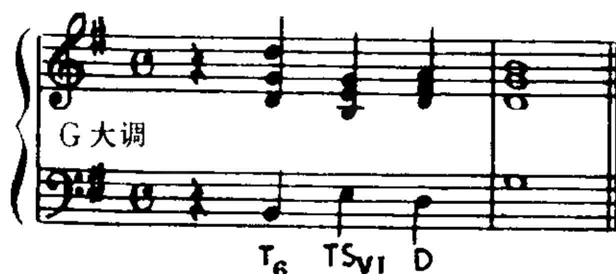


例20－268 b　　　　格拉祖诺夫　浪漫曲《缪斯》



4．起下属作用的TSⅥ
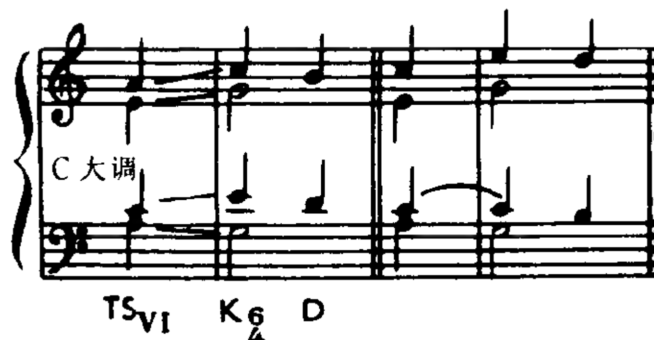
起下属作用的TSⅥ功能性很明确，如果TSⅥ三和弦放在D、D_7或K_4^6之前，也就是典型的S的位置时，它具有明确的下属功能性，尽管可能稍有减弱：

例20－269　　柴科夫斯基《小鸟》作品54

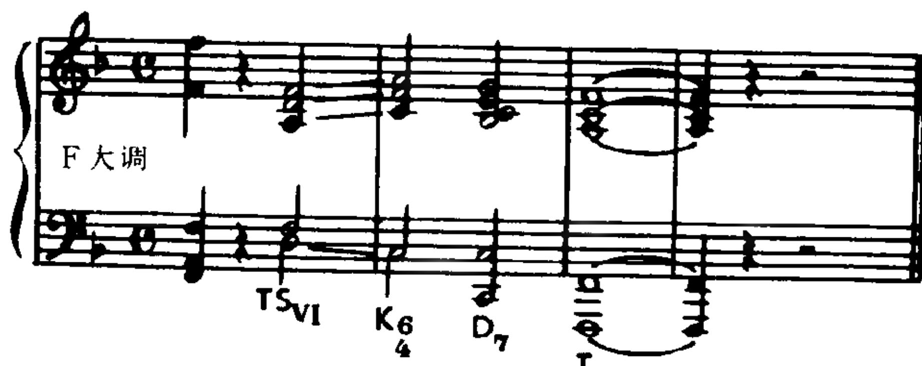


TSⅥ与K_4^6的连接可以用旋律的连接法（这时TSⅥ重复根音），也可以用和声的连接法（这时TSⅥ重复三音）：

例20－270

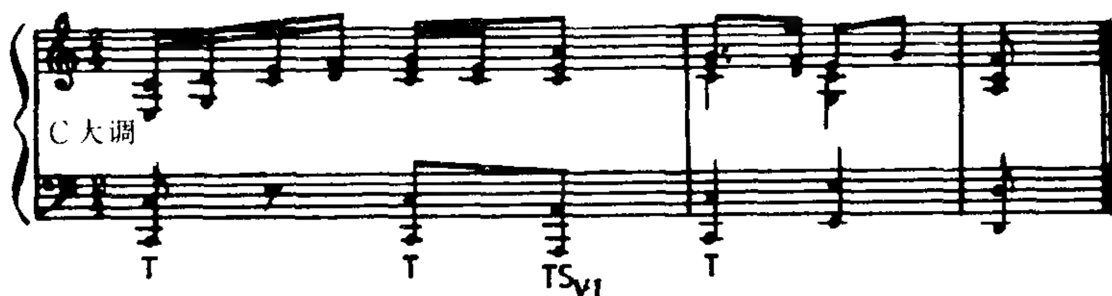


例20－271　　古诺《浮士德》



注：Ⅵ级三和弦经常放在主和弦之间（T－TSⅥ－T）这种进行产生于十九世纪，在俄罗斯音乐中得到了特殊的发展，并成为在所谓的调式转换体系中把两个平行调结合起来的典型的和声进行之一（参见第27章）：
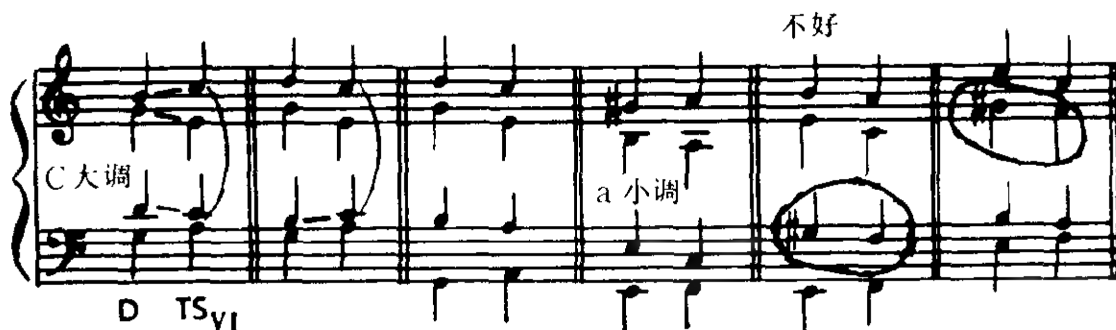
例20－272　　　　　　　　　　　　　　　　里姆斯基—科萨科夫《萨尔丹沙皇的故事》引子



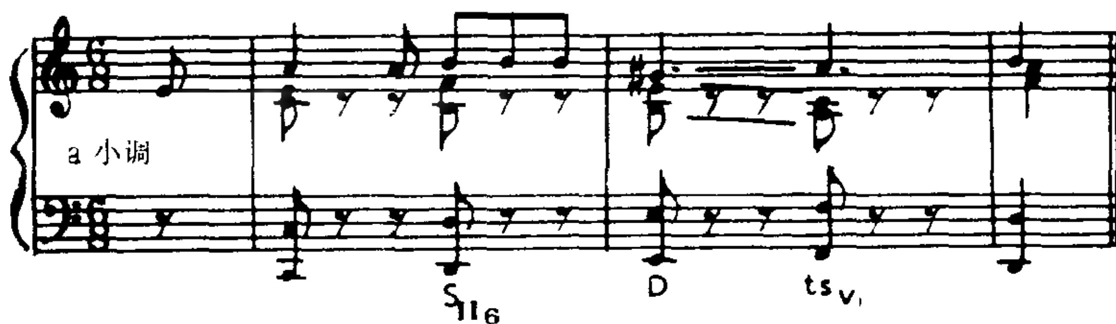
5．D到TSⅣ的声部进行

在D与TSⅥ连接时，声部的进行必须做到：如果D是三音（导音）旋律位置，那么D的三音按照其倾向性必然作级进上行（到T的根音），内声部则按和声连接的一般方法，与低音部反行。结果在TSⅥ和tsⅥ中必然重复三音。如果D的导音在内声部，那么在大调时TSⅥ就不一定重复三音（虽然按功能原则最好这样做），但在小调阻碍进行中必须重复三音以避免出现导音下行增二度这种不自然的进行：

例20－273 a



例20－273 b　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　比捷《卡门》



注：按照这个原则，在小调中完全不用D_6—tsⅥ进行（在低音会出现不自然的增二度下行），但在大调中，根据声部进行，这种连接是完全可以的（特别是在调性交替时）：

例20－274

不好　可以

a小调　C大调

D_6　ts_{VI}　s　D_6　TS_{VI}　S　D_6　TS_{VI}　T_6　T　D_6　TS_{VI}

如果在小调的tsⅥ之后接原位的D，这时的tsⅥ必须重复三音，否则将会形成平行五度、平行八度或者是增二度进行。但如果在tsⅥ－D的连接中采用了跳进，那么第一个和弦就不一定要重复三音了：

例20－275

不好　好

a小调

ts_{VI}　D

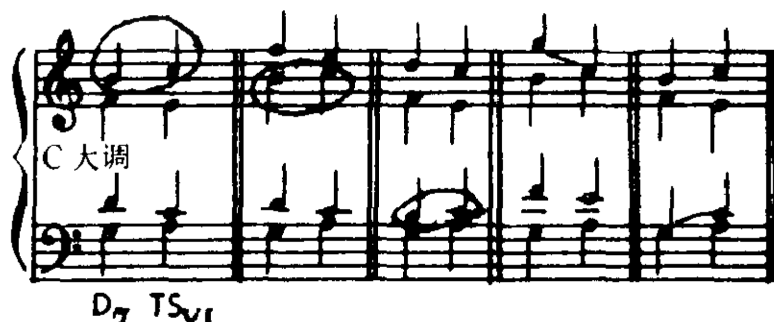
6．D_7之后的TSⅥ（tsⅥ）

当属七和弦与Ⅵ级连接（D_7－TSⅥ）时，不论在大调还是在小调，也不论D_7的导音位置如何，TSⅥ和tsⅥ都必须重复三音。

如果D_7是不完全的，为了要构成这样的重复，处于上方三个声部之一的D_7的根音必须跳进到TSⅥ的三音（四度上行或五度下行）。D_7到TSⅥ的这种解决与一般D_7－T的进行的区别只是

是低音进行的不同（是二度进行而不是四度），并强调了TSⅥ的主功能性：

例20－276



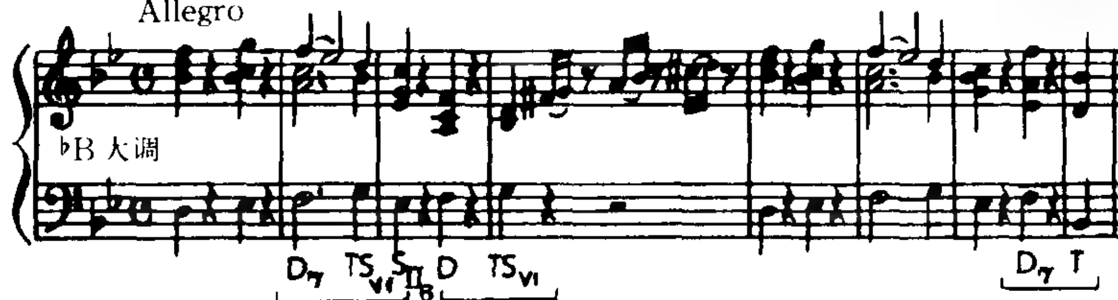
7．阻碍终止

用来结束一个乐段或乐段的一部分（乐句）的阻碍进行叫做阻碍终止。

在阻碍终止中，属和弦（D或D_7）总是用原位，它不进行到结束的稳定的主和弦（象人们所期待的那样），而是进到另一个和弦，最常见的是TSⅥ（tsⅥ），使终止的进行受到了阻碍。TSⅥ作为一种不稳定功能，用它代替主和弦，是有条件的，要求和声继续进行，直到出现完全的终止为止。

对结束终止的这种阻碍是用在本来应出现结束（也就是乐段的结尾），但又不想形成完全的结束的地方。这样，阻碍终止就扩展了乐段。这种扩展经常是用阻碍终止前的材料作简单的或变化的重复而形成。当然，扩展乐段也还有别的方法，例如用主题材料的发展或用新的主题材料等：

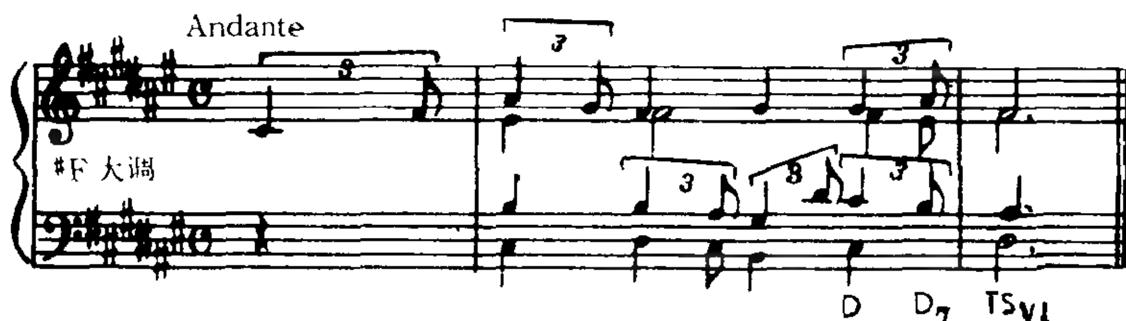
例20－277　　莫扎特《魔笛》五重奏



注：本例清楚地表明了阻碍终止的一般特点，它的和弦连接与一般的结束终止完全一样，只有最后一个和弦不同（TSⅥ代替了T）在主题方面本例很有趣地在阻碍终止前后的两个结构中使用了同一的材料

有时，阻碍终止被用于中间的结束，一般都用在乐句的头两小节，也有用在第一乐句结尾的，但很少见：

例20－278　　　　斯克里亚宾《协奏曲》



补　　充

8．扩展乐段的其他方法

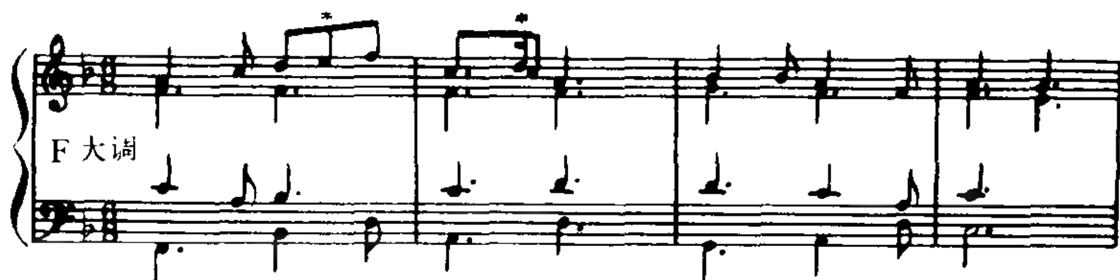
扩展乐段不仅可以用阻碍终止，还可以用其他方法：
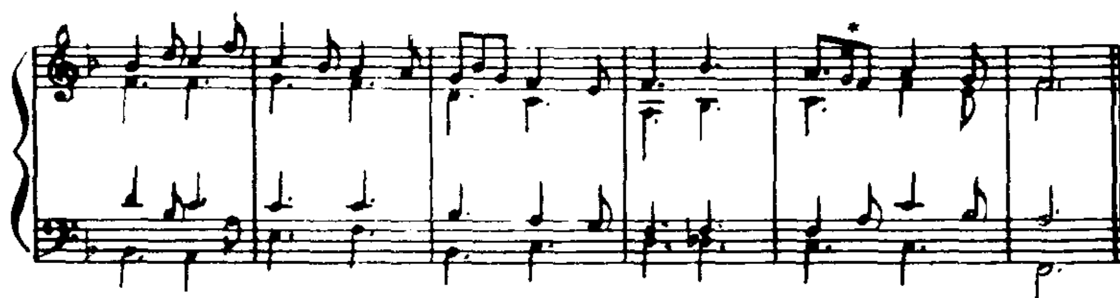
a．在乐段的结尾使用三音或五音旋律位置的主和弦，或者把主和弦放在弱拍，也就是形成不完满收束，使结尾成为不完满的结尾　不完满的终止要求运动的继续，从而扩展了乐段，直到出现完满终止。

b．在结束终止中，在D或K_4^6之后用属二和声（D_2），它必须解决到主六和弦（T_6），而主六和弦又不可能形成完全的结尾。这样就必然要发展到最后出现结尾所必须的完满终止为止：

配和声举例：

例20－279





习　　题

口答习题

a．分析莫扎特《魔笛》第二幕中F大调进行曲应用TSⅥ的方法。

b．分析里姆斯基-科萨科夫　《五月之夜》第二幕中降B大调Trio（Tempo di Polacca）以及古里列夫的浪漫曲《猜猜！我亲爱的》（第13－19小节）扩展第一乐段的方法。

c．分析莫扎特的歌曲《你们这些每年飞来的小鸟》的结尾部分。

d．找出达尔戈梅日斯基的叙事曲《我的未婚夫》结尾处以及里姆斯基－科萨科夫歌剧《雪姑娘》中库巴娃的咏叹调《春天的时光》中的阻碍终止，并写出其公式。
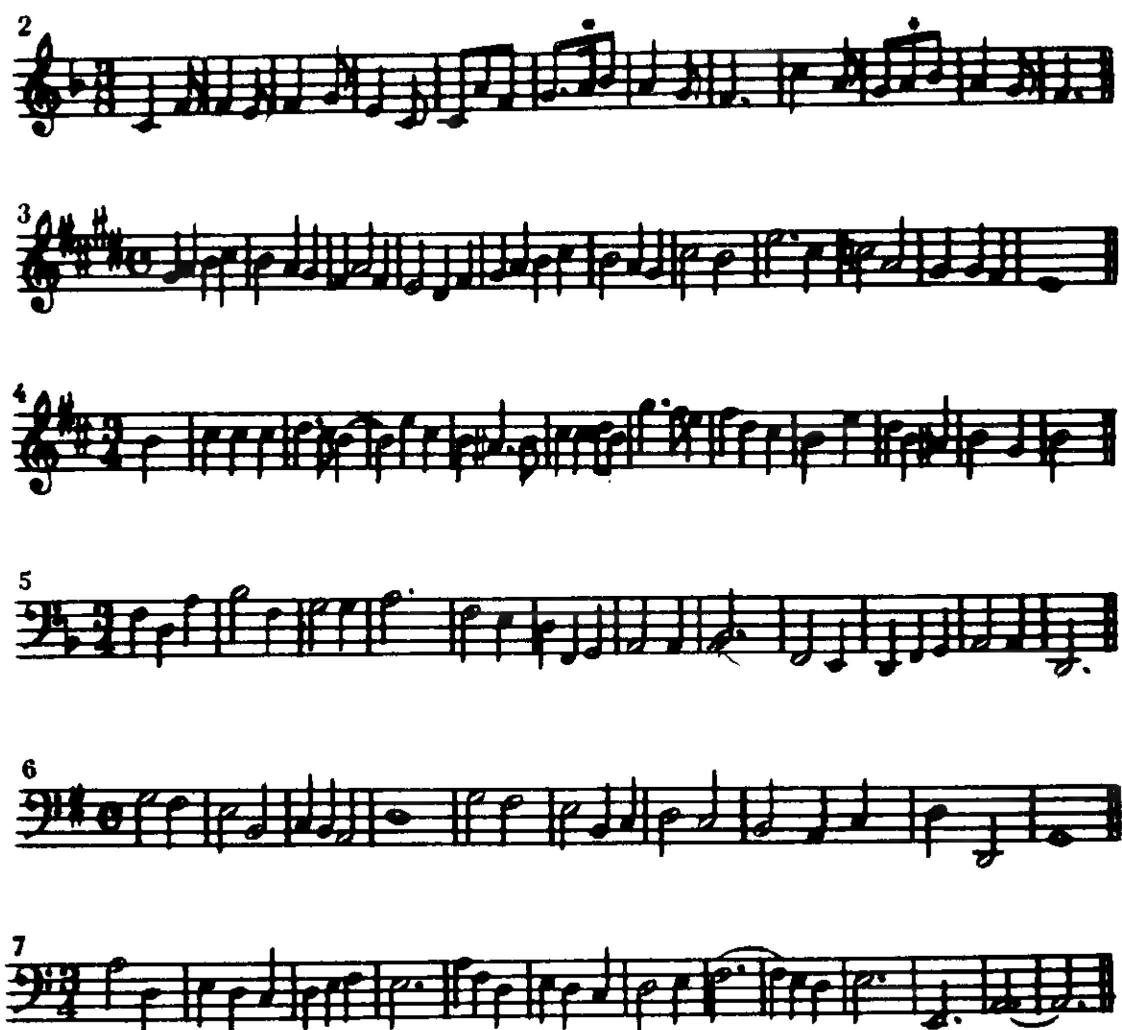
e．分析古里列夫的浪漫曲《妈妈，我亲爱的》（开头）。

书面习题

a．为下列旋律和低音配和声：

例20－280





b．为下面乐段中带有阻碍终止的第二乐句补上第一乐句在TSⅥ之后，以第二乐句的带变化的重复构成结尾：
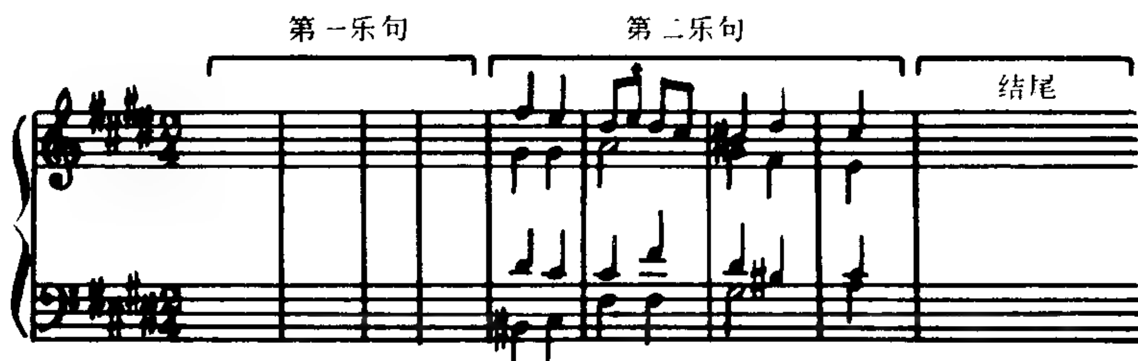
例20－281 a

2806

第一乐句　　第二乐句　　扩展与结尾

D_7　TS_{VI}
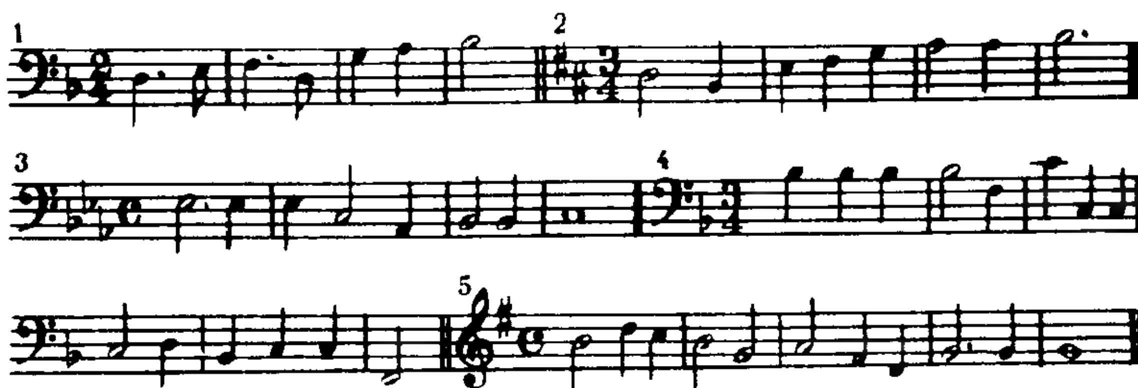
例20－281 b



键盘习题

为下面的片断配和声，作各种变化：

例20－282



第二十一章

下属七和弦（SⅡ$_7$）

1．定义与标记、音程组成
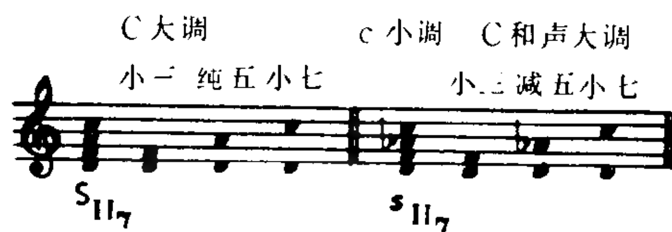
Ⅱ级上的七和弦，作为下属功能组的主要七和弦，称为下属七和弦，它用SⅡ$_7$（在小调是sⅡ$_7$）标记

下属七和弦的音程组成是：

a．在自然大调中是小三度、纯五度与小七度（也就是小三和弦加小七度）

b．在小调及和声大调中是小三度、减五度和小七度（也就是减三和弦加小七度）：
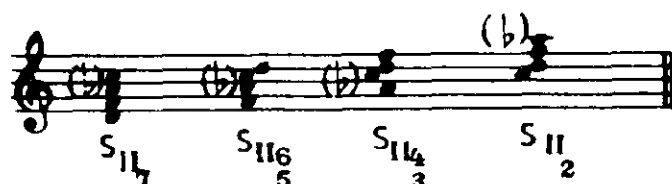
例21－283



2．SⅡ$_7$的转位、五六和弦的优势

与所有其他七和弦一样，SⅡ$_7$有三个转位：

例21－284



在这个和弦的所有四种形式中，用得最多的是五六和弦（$S\mathrm{II}_{\substack{6\\5}}$）。这个和弦概括了两个在功能上相近的和弦——下属功能组的主要三和弦（S）和SⅡ的六和弦。因此$S\mathrm{II}_{\substack{6\\5}}$也称为“附加六度音的下属和弦”。它也可以用$S_{\substack{6\\5}}$（下属五六和弦）来标记

3．下属七和弦的准备和转位

$S\mathrm{II}_7$用在主和弦T、T_6、$T_{\substack{6\\4}}$，或者直接用在下属和声S、S_6、TSⅥ等之后，用和声连接法连接（七音一般都是有准备的）也可以用在SⅡ与$S\mathrm{II}_6$之后（用经过的七音）。

4．$S\mathrm{II}_7$解决到D三和弦

$S\mathrm{II}_7$解决到属三和弦与D_7解决到T一样：

a．七音级进下行。

b．转位时三音作级进上行，但在原位七和弦时经常作三度下行。

c．五音级进下行。

d．根音在上三声部时保持不动，在低音部时跳进到D的根音（四度进行）

结果是$S\mathrm{II}_7$、$S\mathrm{II}_{\substack{6\\5}}$、$S\mathrm{II}_{\substack{4\\3}}$解决到原位的D三和弦，$S\mathrm{II}_2$解决到$D_6$。

例 21－285

C 大调（c 小调）

S_{II_7} D　S_{II_7} D　$S_{II_{\frac{6}{5}}}$ D　$S_{II_{\frac{6}{5}}}$ D　$S_{II_{\frac{4}{3}}}$ D　$S_{II_{\frac{4}{3}}}$ D　S_{II_2} D_6　S_{II_2} D_6

5．解决到终止的四六和弦

各种SⅡ7，除二和弦外，都可以解决到终止的四六和弦。这时七音保持不动，构成K_4^6的不协和音（四度音）：

例 21－286 a

C 大调

S_{II_7} K_4^6　$S_{II_{\frac{6}{5}}}$ K_4^6　$S_{II_{\frac{4}{3}}}$ K_4^6　$S_{II_{\frac{6}{5}}}$ K_4^6

例 21－286 b

Andante molto　　柴科夫斯基《夜莺》

e 小调

$S_{II_{\frac{6}{5}}}$　K_4^6　D　t

6．SⅡ7解决到 T

各种SⅡ7 都可以解决到主三和弦的相应的形式。七音保持不

动，其他声部主要作平稳进行：

SII_7解决到T_6

SII_5^6解决到T（这是最常用的方法，特别是在变格终止中）

SII_5^6解决到T_6

SII_5^6解决到T_4^6（经过的）

SII_3^4解决到T_4^6（经过的），到T的情况较少：

例21－287 a

例21－287 b　　柴科夫斯基《他曾那样爱我》作品28之4

SII_7及其转位的各种解决在以下条件下可以跳进：七音必须作下行级进或保持不动；在两外声部之间不要形成隐伏五度与隐伏八度：

例21－288

C大调

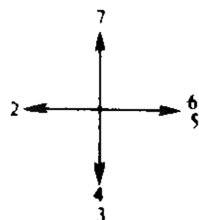
等等

$S_{II}{}^{6}_{5}$ D　$S_{II}{}^{4}_{3}$ D　S_{II_2} D_6　S_{II_2} D_6　S_{II_7} T_6　S_{II_7} K^{6}_{4}　$S_{II}{}^{6}_{5}$ T_6

7. SⅡ$_7$进行到D$_7$及其转位

SⅡ$_7$及SⅡ$_7$进行到属七和弦及其转位极为多见。这时要遵循声部进行的法则，SⅡ$_7$的七音与五音作级进下行，另两个音停留不动作为两个和弦的共同音。由于这样的声部进行，SⅡ$_7$必然进行到D$^{4}_{3}$（或相反，SⅡ$^{4}_{3}$到D$_7$），SⅡ$^{6}_{5}$必然进行到D$_2$（或相反，SⅡ$_2$到D$^{6}_{5}$）：

例21－289



例21－290

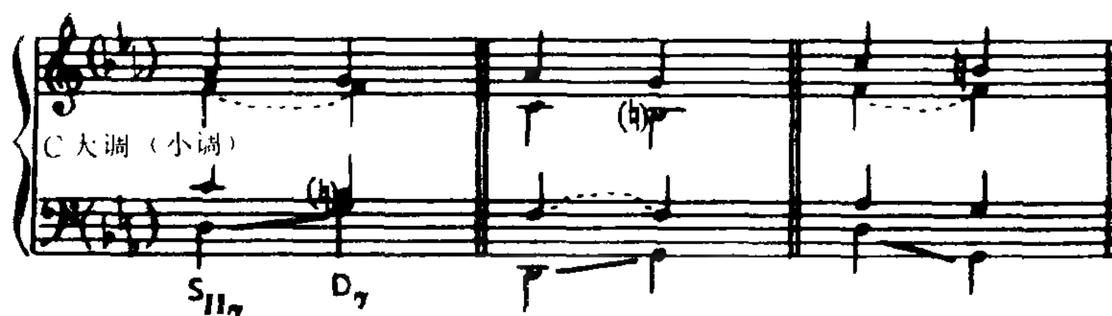
C大调（小调）

S_{II_7} D^{4}_{3}　$S_{II}{}^{4}_{3}$ D_7　$S_{II}{}^{6}_{5}$ D_2　S_{II_2} D^{6}_{5}

结果就形成了两个有正确的预备的不协和弦（七和弦）最终解决到大调或小调的主和弦这样一种进行

如果在这种进行中采用的是不完全的D_7，那么从$SⅡ_7$到不完全的D_7时，低音部可以由$SⅡ_7$的根音跳进到D_7的根音：

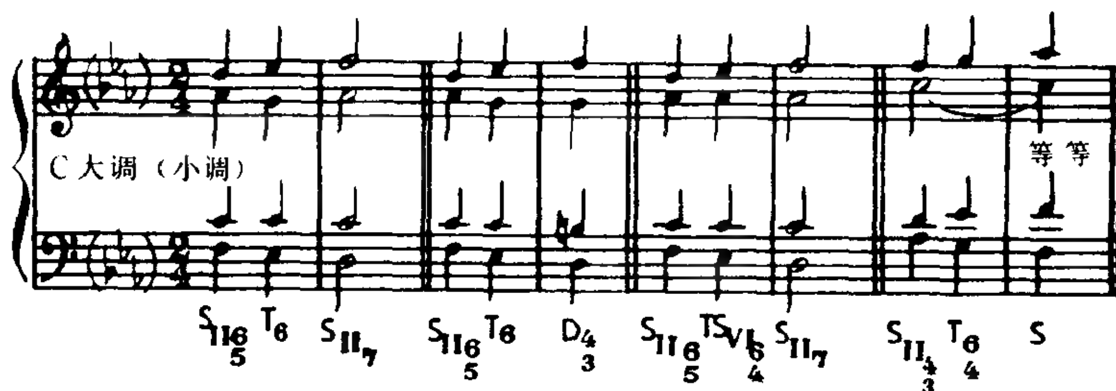
例21－291



8．$SⅡ_7$在有经过和弦的进行中

下属七和弦还可以用在有经过和弦T、T^6_4或$TSⅥ^6_4$的进行中，在这些经过和弦前后可用同一类型的和弦，也可以用不同类型的和弦　重要的是低音一定要保持级进：

例21－292
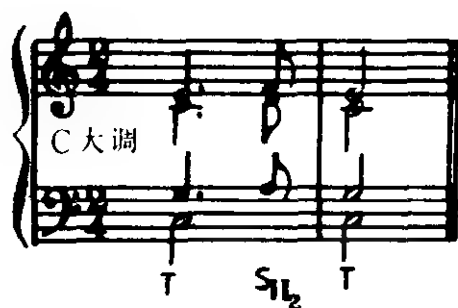


9．Ⅱ级二和弦

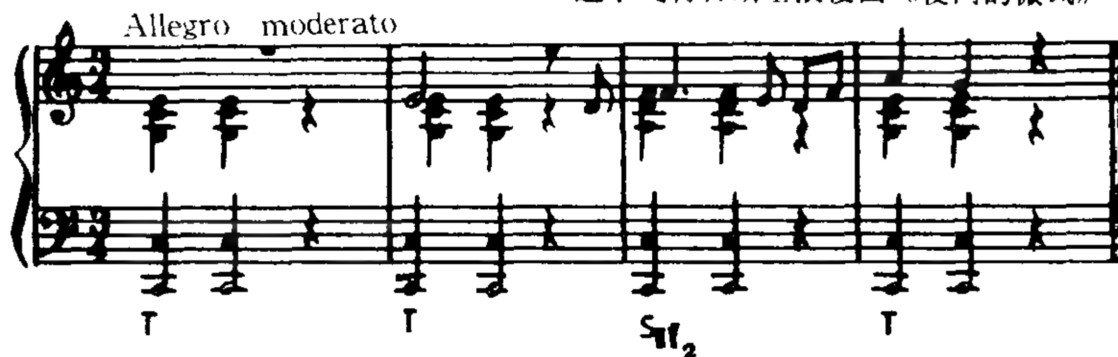
Ⅱ级二和弦（$SⅡ_2$）经常用在原位的SⅡ三和弦之后（低音部用经过的七音）并解决到D_6或D^6_5。

此外它还常常作为辅助和弦用在两个主三和弦之间：

例21－293 a



例21－293 b　　　　　　　　　　　　　　　　达尔戈梅日斯基浪漫曲《夜间的微风》
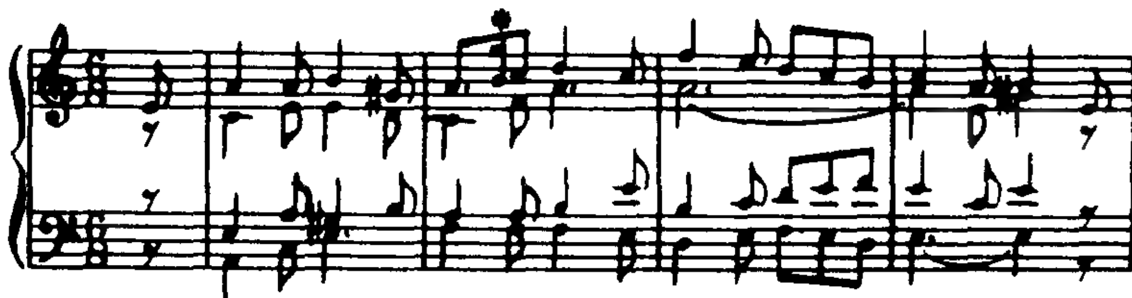


10．实践指示

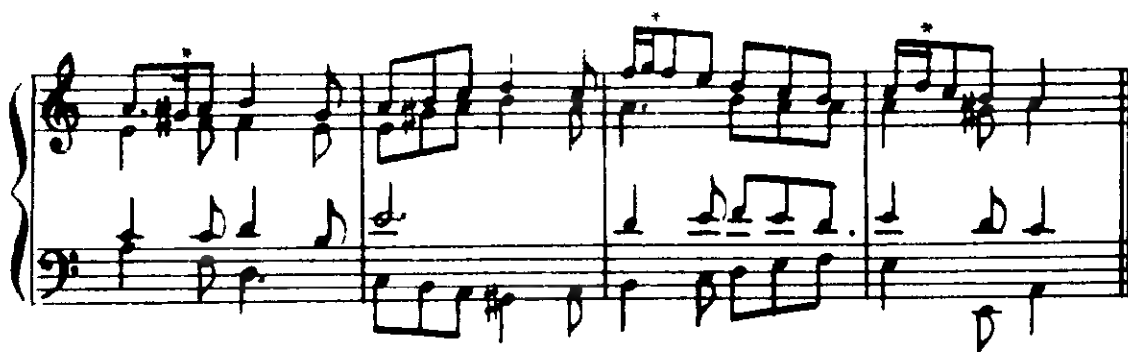
$SⅡ_7$及其转位可以用来代替较为简单的下属和弦S与SⅡ，只要声部进行能符合正确的规则就行

这时根音（音阶的Ⅱ级）如果是在旋律声部作平稳的（二度、三度）下行，Ⅱ级和弦就不能有七音（一般用$SⅡ_6$），因为在这样情况下七音无法作正确的解决

配和声举例：

例21－294





习　　题

口答习题

找出下列作品中的SⅡ$_7$和弦：

a．达尔戈梅日斯基浪漫曲《我忧伤》、《披着烟雾》

b．贝多芬《奏鸣曲》作品28　行板

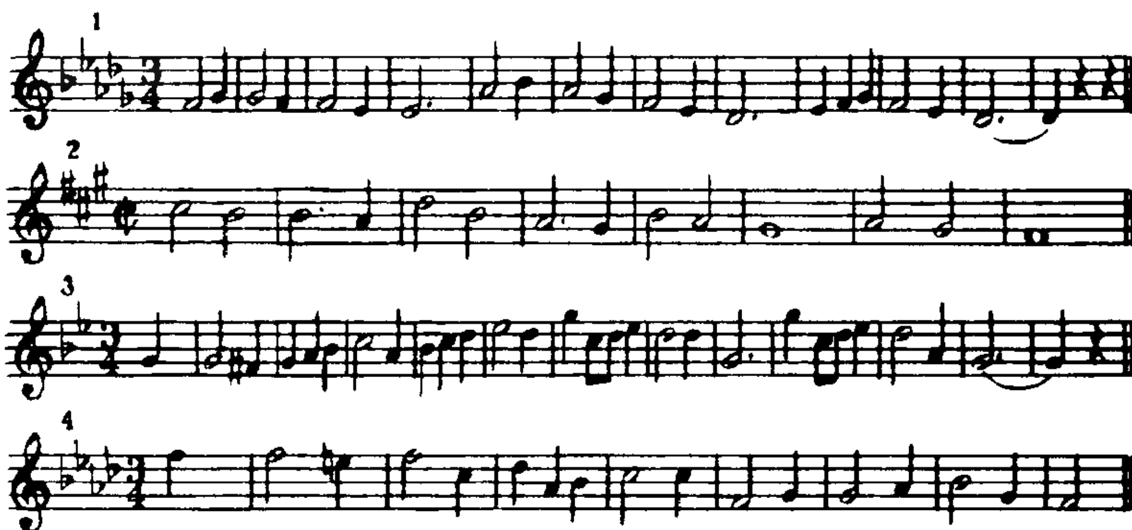
c．丢莰《诺夫戈罗德》（第1—6小节）

d．舍巴林合唱《秋》（最后几小节）

书面习题

a．为下列旋律和低音配和声：

例21－295



5

6

7

8

9

10

11

12
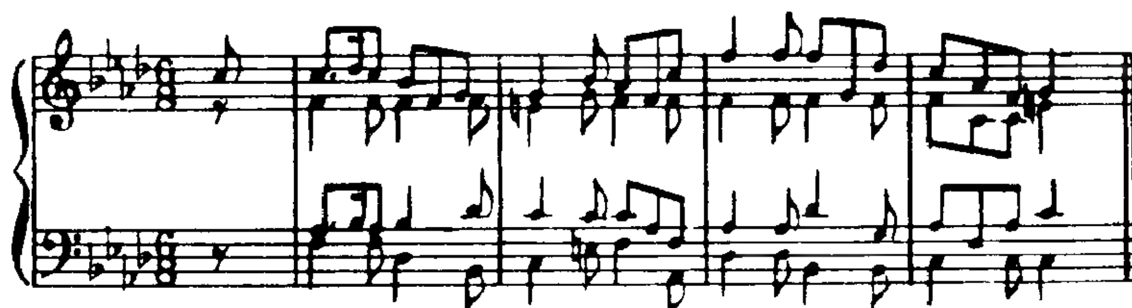
13





b．把下面的起始乐句扩展到八小节，在第八小节的阻碍终止之后再写有结束终止的两小节补充：

例21　296



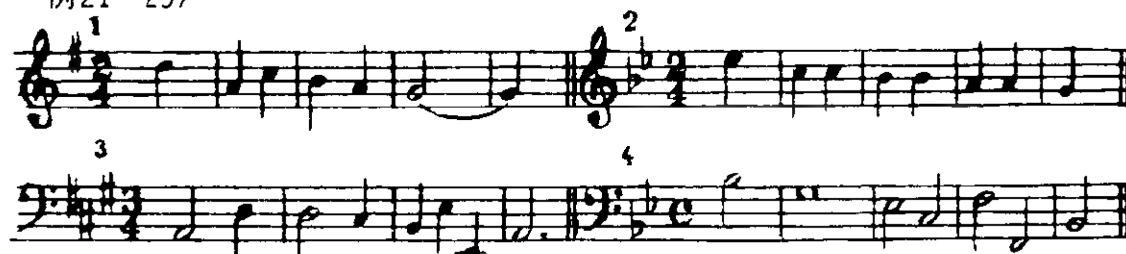
键盘习题

a．在指定的音和指定的调上建立SⅡ$_7$和sⅡ$_7$及其转位。

b．弹奏应用这些和弦的各种进行和终止。

c．为下列片断配和声：

例21－297



第二十二章

导七和弦（D VII_7）

1．定义与标记　各种形式
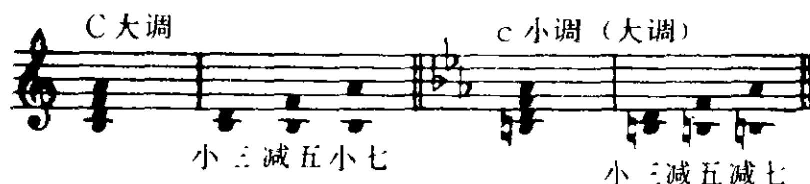
建立在导音（Ⅶ级）上的七和弦叫做导七和弦，它具有属功能，标记是D VII_7。

根据由根音到七音间的距离，导七和弦可以分为：

a．自然大调的小导七和弦，它的音程组成是，小三度、减五度、小七度（也就是减三和弦加上小七度）。

b．和声大调与和声小调的减导七和弦（简称减七和弦），它的音程组成是，小三度、减五度、减七度（也就是减三和弦加上减七度）：

例22－298
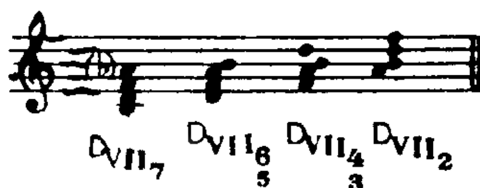


注：在大调中可以由小导七和弦通过D VII_7的七音作半音下行进行到减七和弦（参见从自然大调到和声大调的原位下属和弦时的同样变化）：

例22－299



与所有其他七和弦一样，DⅦ$_7$有三种转位：

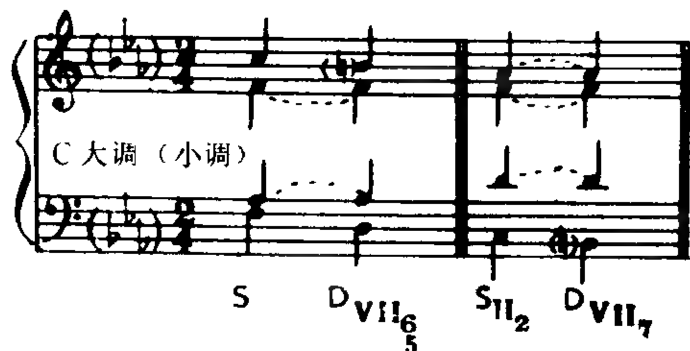
例22－300



2．导七和弦的准备
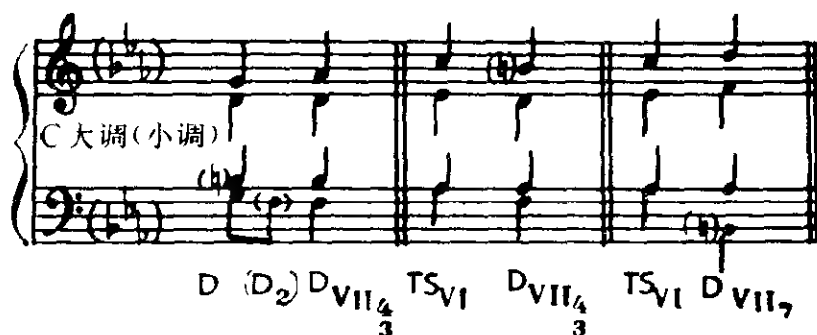
导七和弦（特别是减七和弦）经常直接放在主和弦之后。但更常见的是它作为一个不协和弦、以某种S组的和弦作为预备，并用和声连接法连接：

例22－301



导七和弦还可以出现在D和D$_7$之后，有时（很少）还可以在TSⅥ和tsⅥ之后：

例22－302

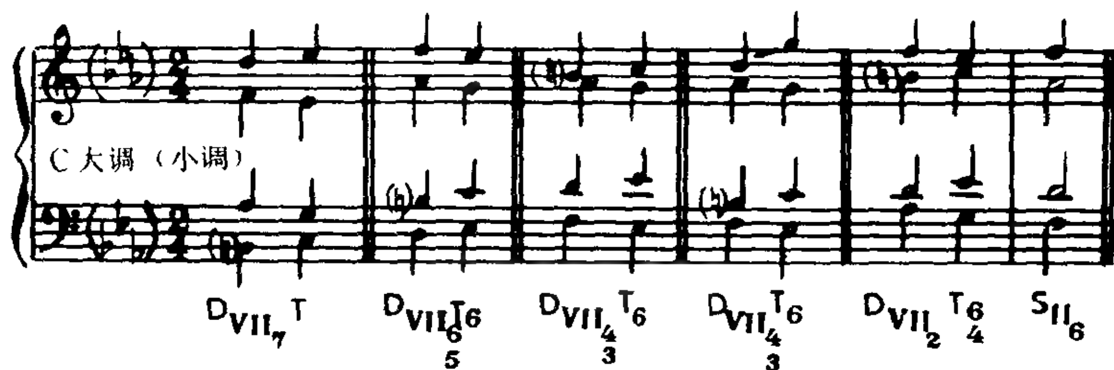


3．导七和弦解决到主和弦

导七和弦及其转位一般解决到重复三音的主和弦。DⅦ$_7$的五音与七音级进下行（到T的三音与五音），而根音与三音则级进上行（到T的根音与三音）。

由于这样的声部进行，原位的导七和弦解决到原位的主三和弦，DⅦ$^6_5$与DⅦ$^4_3$解决到主六和弦，而很少使用的二和弦则解决到经过的T$^6_4$，在极少的情况下还可以到K$^6_4$：

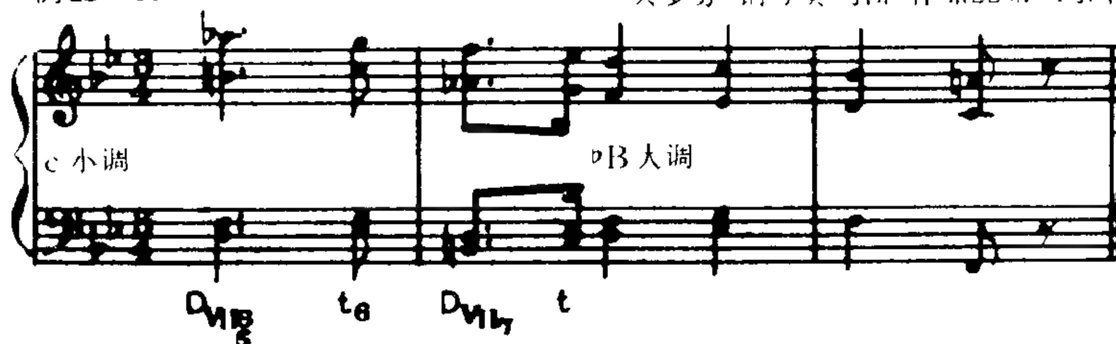
例22－303



注：DⅦ$^4_3$解决时可以用跳进，与D$_2$解决到T$_6$一样（见例302的第4小节）。

导七和弦及其转位解决时，为了避免平行五度，主和弦要重复三音。但如果DⅦ$_7$及其转位由于其排列法，在解决到主和弦（T或T$_6$，或者是经过的T$^6_4$）时形成的是平行**四度**而不是平行五度，那就可以不重复三音：

例22－304 　　　　　　　　　　　　　　　贝多芬 钢琴奏鸣曲 作品22第三乐章



4．DⅦ$_7$在功能内的解决

在强拍（如在较慢的速度时，也包括次强拍）的导七和弦音响极为紧张，因此可理解为不那么紧张的属七和弦前的延留音

在这种情况下，七音作级进下行到D$_7$的根音，形成部分的——**功能内的**——解决。这样，其他的三个声部保持不动，于是，

a．DⅦ$_7$解决（更准确地说是进行）到D$^6_5$

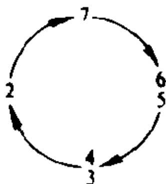
b．DⅦ$^6_5$到D$^4_3$

c．DⅦ$^4_3$到D$_2$

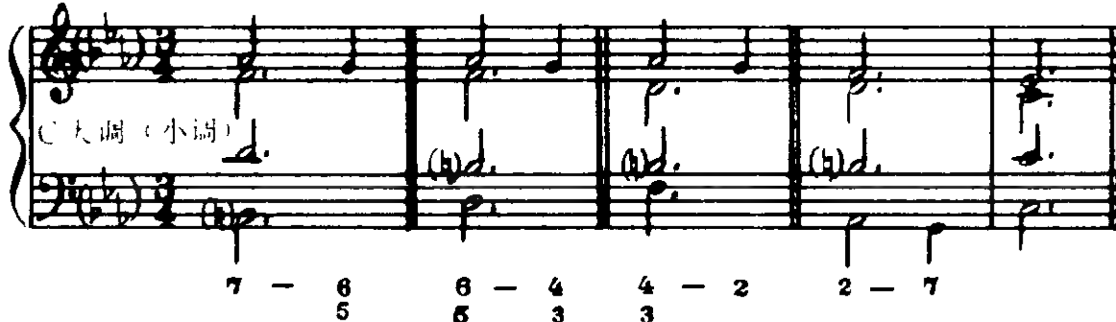
d．DⅦ$_2$到原位D$_7$

DⅦ$_7$进行到D$_7$的公式：

例22－305 a



例22－305 b



例22－306　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品10之2　第二乐章

♭e小调

D_{VII_7}　$D_{\frac{6}{5}}$

♭D大调

D_{VII_7}　$D_{\frac{6}{5}}$

5．在DⅦ$_7$之间的经过和弦

在DⅦ$_7$之间可以使用三种功能——主功能、下属功能、属功能——中的任何一种功能的经过和弦：

例22－307

C大调（小调）

D_{VII_2} D $D_{VII_{\frac{4}{3}}}$ T_6　$D_{VII_{\frac{6}{5}}}$ $S_{\frac{6}{4}}$ D_{VII_7} $D_{\frac{6}{5}}$　D_{VII_2} $T_{\frac{6}{4}}$ $D_{VII_{\frac{6}{5}}}$ D_2

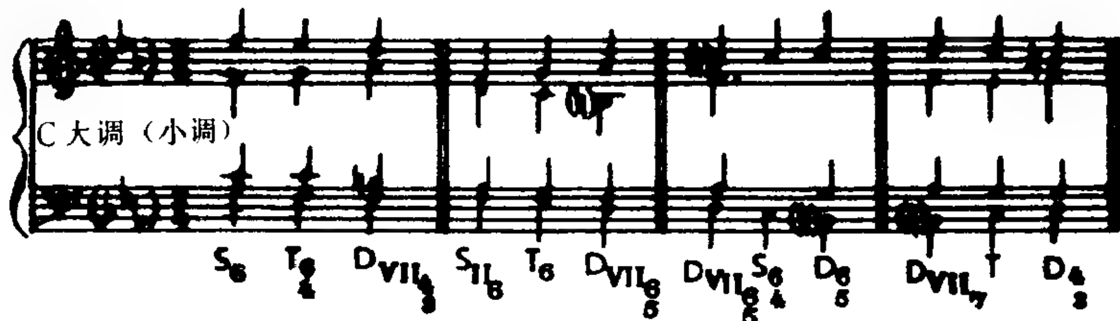
例22－308 a　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品10之3　第二乐章

d小调　　a小调

D_{VII_7} $s_{\frac{6}{4}}$ $D_{VII_{\frac{6}{5}}}$ $s_{\frac{6}{4}}$ D_{VII_7}　$D_{VII_{\frac{4}{3}}}$ D D_{VII_2} T_6

补充：导七和弦及其转位也可以与其他和弦一起，放在经过和音的前后（见18章和21章）：

例22－309

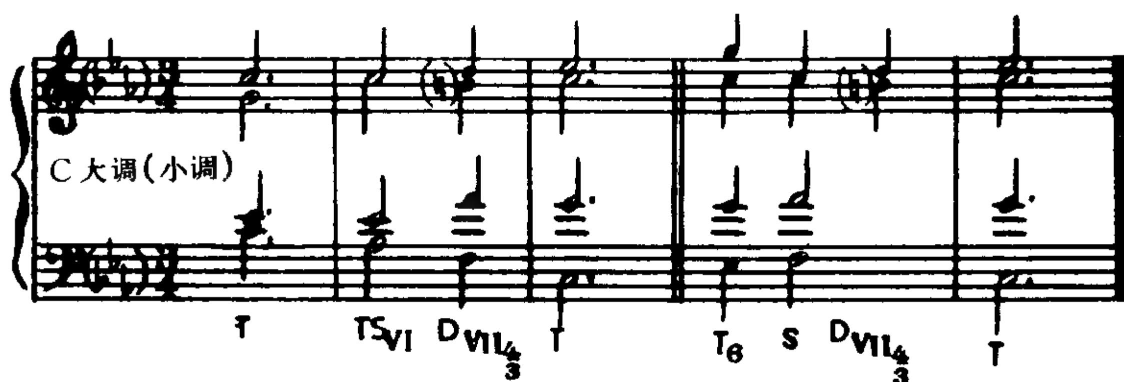


6．导三四和弦（DⅦ$_3^4$）的下属特性

导七和弦第二转位的低音是音阶的Ⅳ级，所以在这个不协和（复功能）和弦中含有下属的因素。

这使我们可以把DⅦ$_3^4$当作一种特殊的下属和弦（尤其是它的七音同时又是下属和弦的三音）。DⅦ$_3^4$的低音部可用下行四度从Ⅳ级到Ⅰ级这种典型的变格进行直接进行到T，这时在导三四和弦前面的下属和弦要重复五音：

例22－310
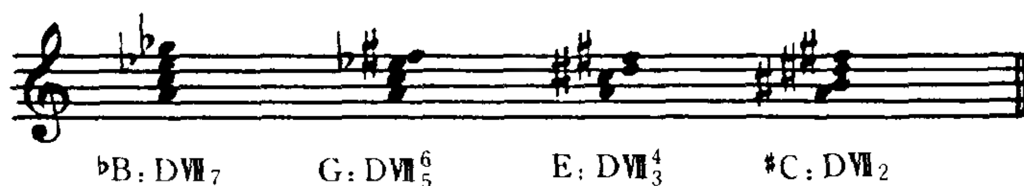


注：出于同样的原因，DⅦ$_3^4$之后也可以接K$_4^6$（见格鲁克的歌剧《奥尔菲斯》中的第一首合唱），有时甚至是DD（见贝多芬《第七奏鸣曲》Largo 的第一乐段）

减导七和弦有一个与小导七和弦不同的特点，它是由三个小三度组成的，减七度转位成增二度，再按等音变换也形成小三度。
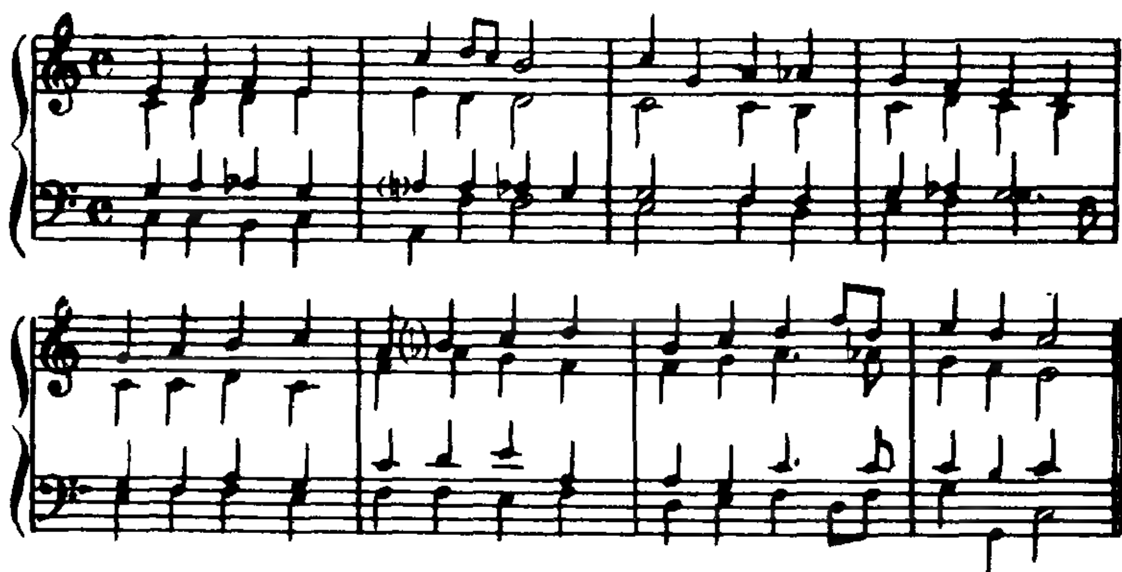
因此，如果没有一个确定的调性环境的话，原位的减导七和弦与从同一低音出发向上构成的各种转位在听觉上并无区别（异名同音）：

例22－311



配和声举例：

例22－312



习　　题

口答习题

找出下列作品中的导七和弦：

a．贝多芬《奏鸣曲》作品13 引子

b．莫扎特《c小调幻想曲》结束的Tempo Ⅰ之前的20小节

c，柴科夫斯基歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》埃科塞兹舞曲Ⅰ第一乐段

d．里姆斯基－科萨科夫浪漫曲《一朵枯萎的小花》(最后五小节)

e．里姆斯基－科萨科夫歌剧《隐城基捷日传奇》第四幕 328

f．格里格浪漫曲《天鹅》(结尾)

书面习题

a．为下列旋律和低音配和声：

例22－313

1
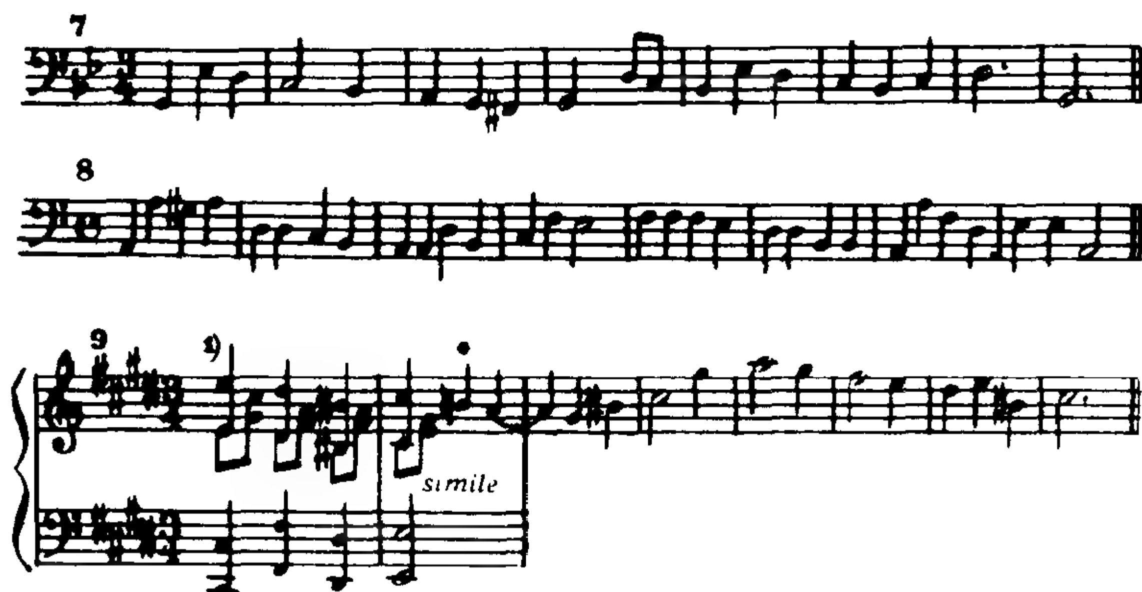
2

3

4

5

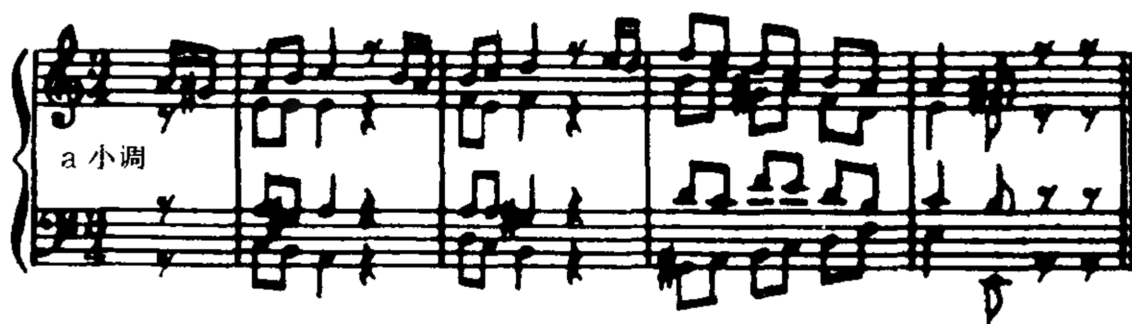
6



本题高音部与低音部作八度重叠（加强）

b．把下面的乐句扩展为乐段：

例22－314



键盘习题

a．根据不同的音程组合，在不同的调上和在指定的音上构成两种导七和弦，然后或者把它们直接解决到主和弦（T，t），或者经过属七再解决到主

b．采用将减七和弦的一个音、两个音和三个音作等音变换的办法，将它解决到四对同名调

例如在d音上：

例 22－315

#f（#F）　　a（A）　　c（C）　　be（bE）

DVII2　DVII4/3　DVII6/5　DVII7

c．为下列片断配和声：

例 22－316

1　2　3　4

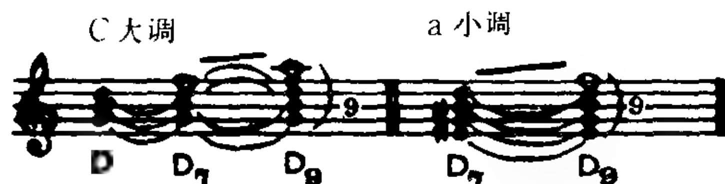
第二十三章

属九和弦(D_9)

1．定义和标记、音程组成、和弦排列

D_7上面再加上一个三度，也就是在D_7的根音上面加上一个九度音，就构成了属九和弦。这种由根音D开始的，由五个音构成的和弦是由大三度、纯五度、小七度、九度组成，因之叫做属九和弦，标记是D_9：

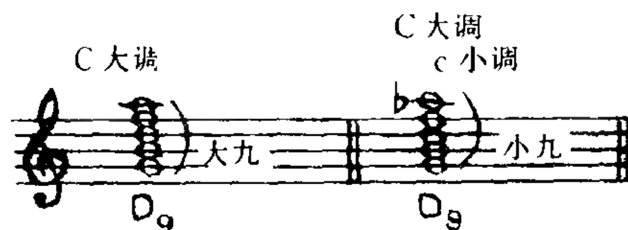
例23－317



2．大九和弦与小九和弦

九和弦按九度的大小，可分为大九和弦（有大九度的）与小九和弦（有小九度的）。自然大调中的是大属九和弦，小调与和声大调中的是小属九和弦：

例23－318
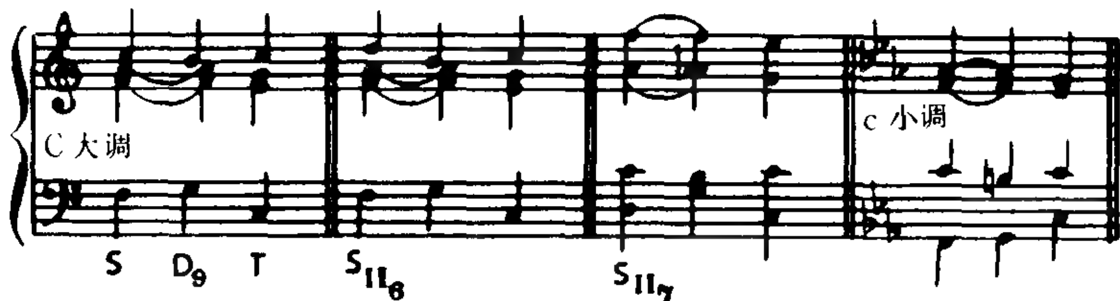


属九和弦几乎只用原位，而且其使用显著地少于D_7与D，D_9的转位使用得更少，以致它们连通用的名称都没有。

D_9正确的排列应该使其根音与九音分处在不同的八度音区中

3．预 备

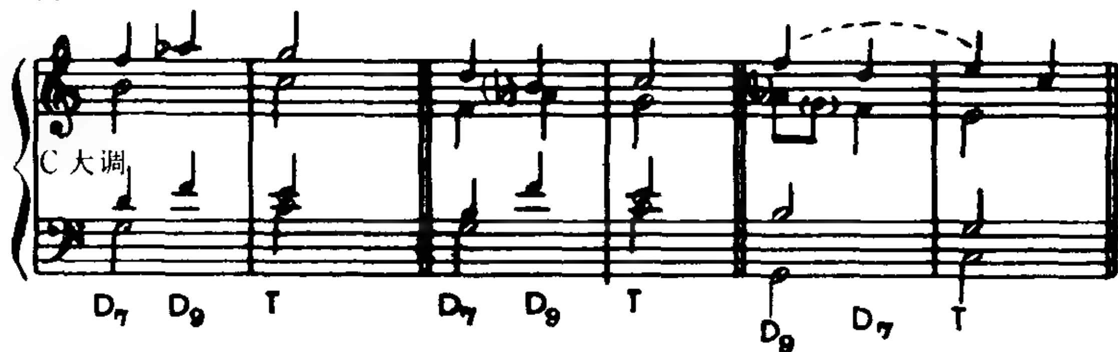
属九和弦一般以自然大调、和声大调和和声小调的下属功能组和弦如S、SII_6、SII、SII_7（TSVI较少）等作为预备，用和声连接法连接，两个共同音保持不动，形成D_9中的有预备的七音和九音：

例23－319

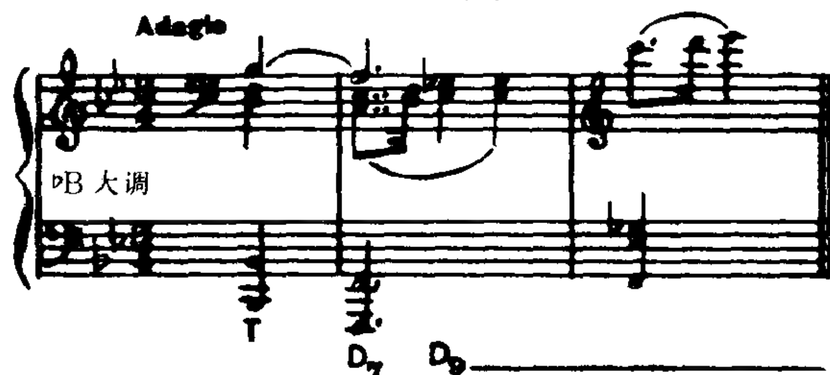


与所有的属和声一样，D_9还可以用在T、K_4^6、D_7和D之后如果D_9在D_7之后，D_7的七音可以进行到D_9的九音，结果是从一个不协和音进行到另一个不协和音（反过来，在D_9——D_7的进行中从九音进行到七音也完全可以）：

例23－320



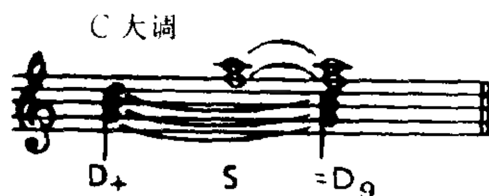
例 23－321　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品31之2



4．D9解决到T

D_9与D_7一样，是一个不协和和弦。前面（第14章）已讲过，这种不协和是由它的复功能性造成的。它的下方三个音是D，而上方两个音是S：

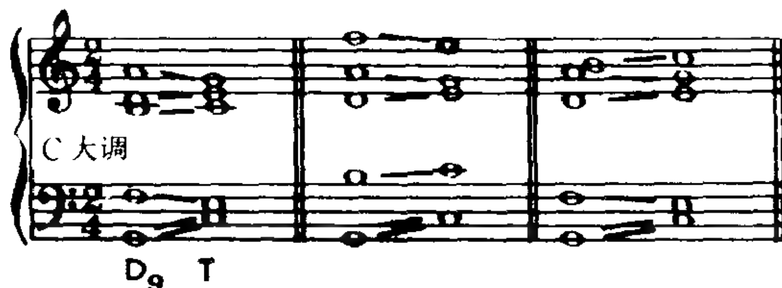
例 23－322



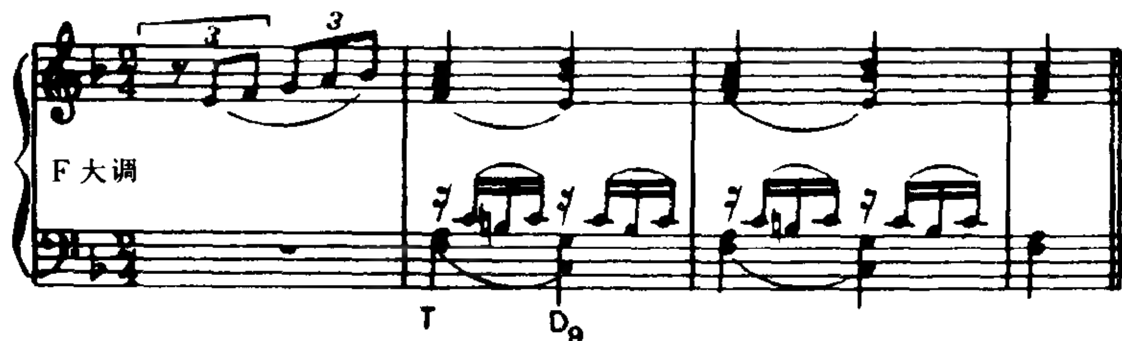
作为一个以属功能为主的复功能和音，D_9可以自然地解决到T。

五个音的、也就是完全的D_9用下面的办法解决到主三和弦：根音进行到主和弦的根音，所有其它声部都按导七和弦那样进行：三音和五音级进上行到主和弦的根音与三音，七音与九音下行到主和弦的三音与五音，形成一个重复三音的主和弦。这主要是为了避免出现平行五度，就象DⅦ7—T的连接一样：

例 23－323



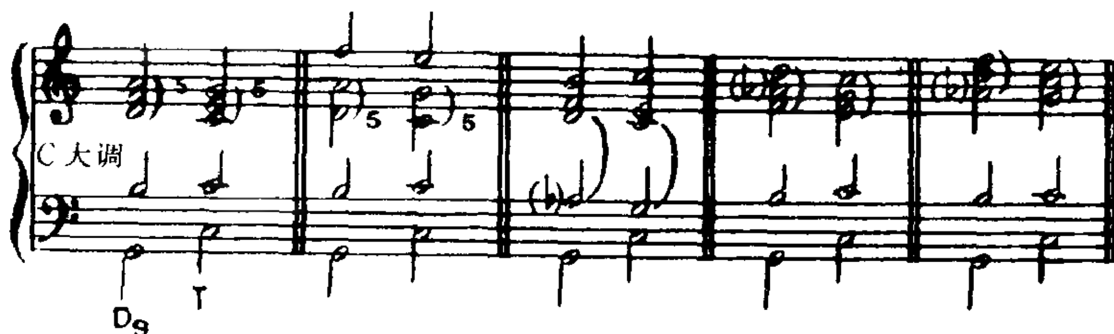
例23－324　　　　柴科夫斯基《胡桃夹子》



但如果由于和弦的排列法与声部进行的改变，出现的不是平行五度而是平行四度，主和弦也可不重复三音。这时一般有三个声部作平行六和弦或平行四六和弦进行（见第22章第3节）：

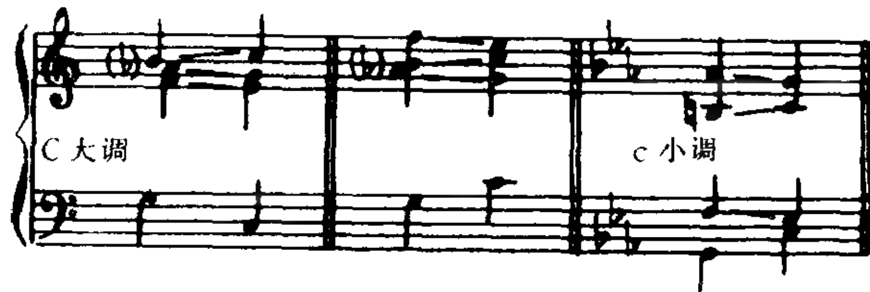
例23－325

不好　　　　正确
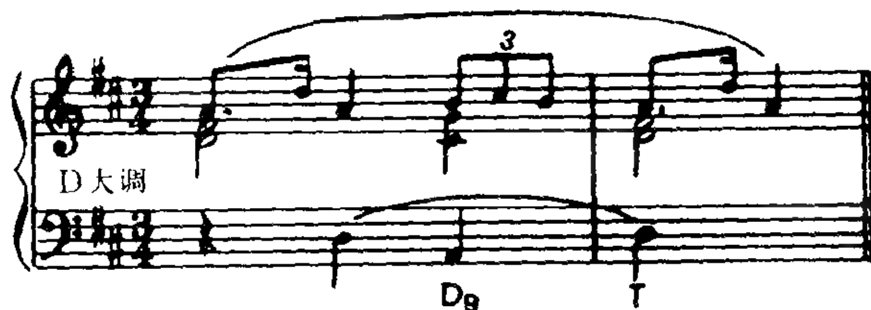


在四声部结构中用不完全的D_9，即省略五音。这时，不完全的D_9用同样的声部进行，总是解决到大调或小调的完全的主三和弦：
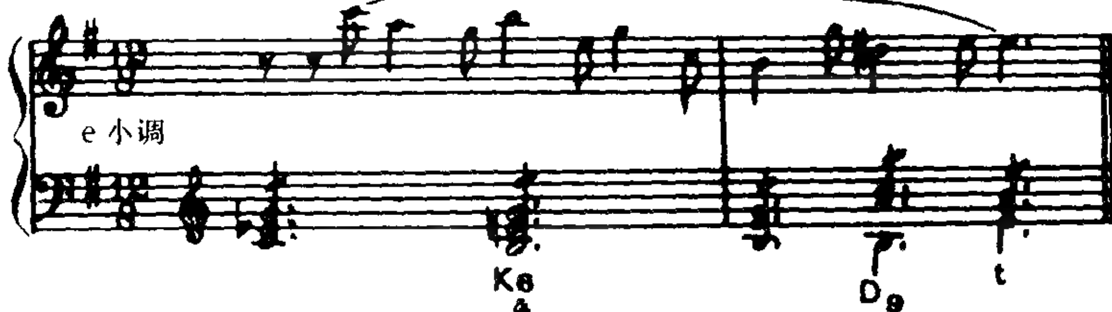
例23－326



例23－327　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　巴拉基列夫《无忧无虑的时候》



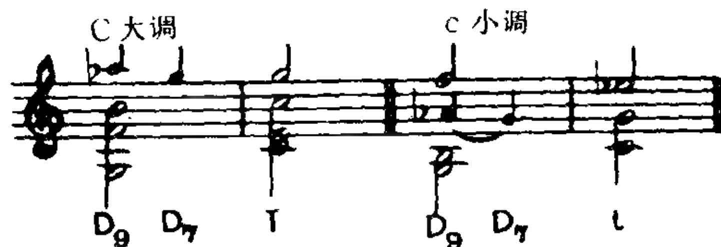
例23－328　　　　　　　　　　　　　　　　里姆斯基—科萨科夫《沙皇的未婚妻》



5．D9作为D7前的延留

和导七和弦一样，在强拍或次强拍上的D9常常形成象是D7前的延留。这时D9的九音下行二度解决到D7的八音，也就是它的重复的根音。所有其他声部都保持不动（只有低音部可能有八度跳进）。这样形成的不完全的D7可以用一般的方法解决到主和弦：
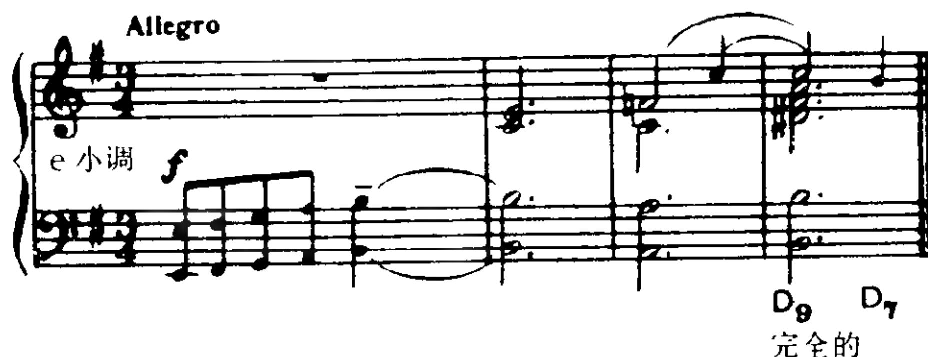
例23－329



注：作这样的解决时，如果是完全的D9，就可以进行到完全的D7，然后再按已知的规则到主和弦。

例23－330
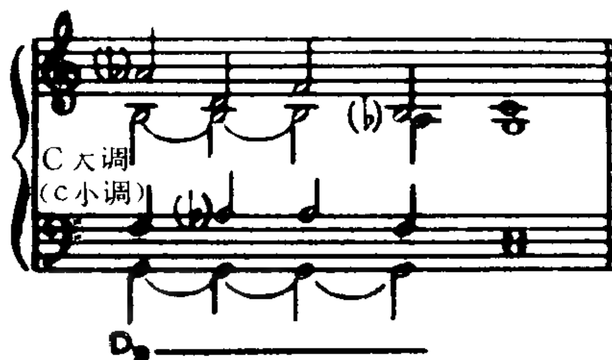
贝多芬《钢琴奏鸣曲 作品90



6. 转 换

与其他和弦一样，D9也可以转换。D9的转换是由改变旋律位置和排列法形成的。但是在任何一种转换中，D9的九音都不应和它的根音（低音）形成二度，以避免“肮脏”的音响：

例23－331 a



例23－331 b
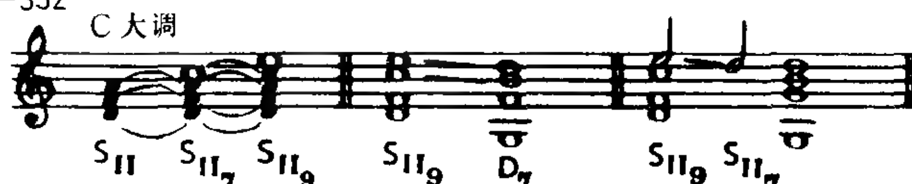


补 充

7. 下属九和弦

在海顿、莫扎特、贝多芬的作品中，九和弦只在属功能和弦

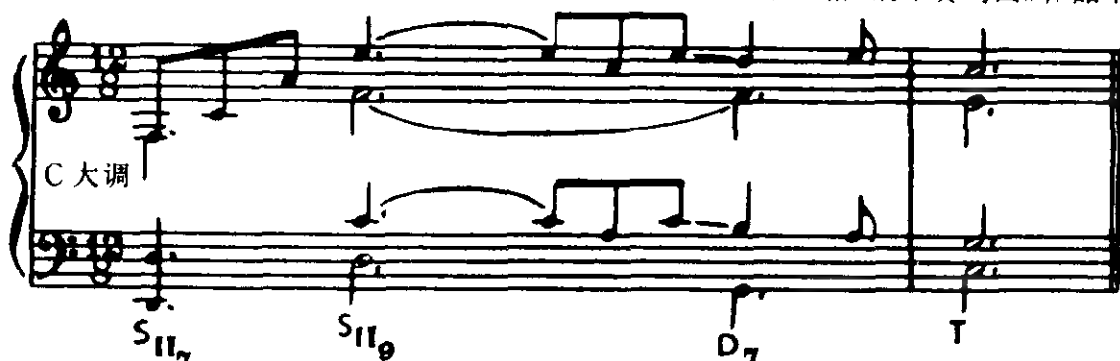
中出现，后来的作家如肖邦(格里格表现得更鲜明，更有特点)的作品中还出现了下属功能的九和弦——SⅡ9 它建立在Ⅱ级上，主要出现在大调，成为Ⅱ级七和弦的复杂化。它可以用完全的，也可以用不完全的（省略五音）：

例23－332



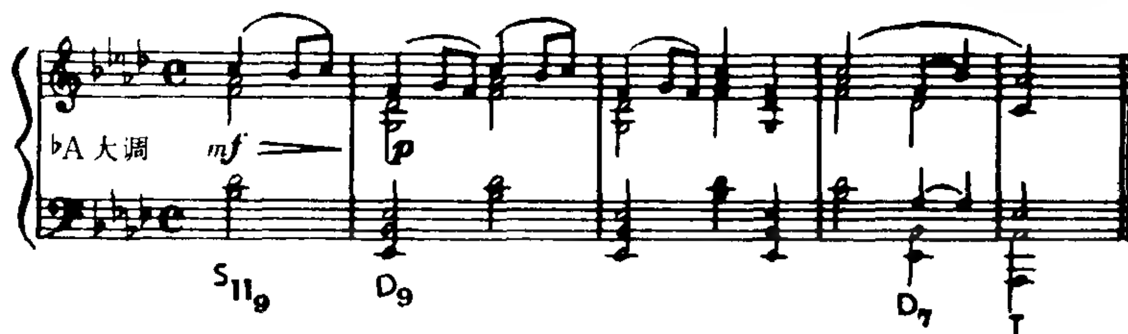
按照不协和和弦解决的一般规律和调式功能进行的原则，SⅡ9进行到D7或D9，七音与九音或作平稳的下行解决，或作为下属七和弦（即SⅡ7）前的延留：

例23－333　　格里格《钢琴奏鸣曲》作品7



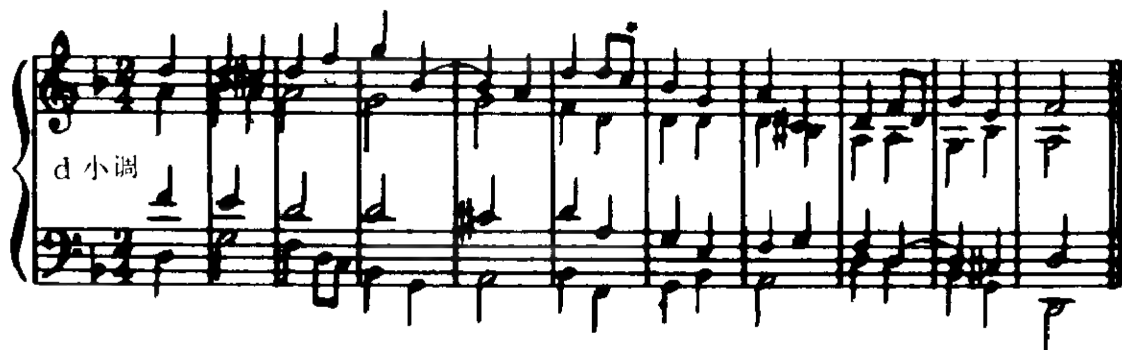
注：请参看伊波利托夫－伊凡诺夫歌剧《背叛》（第三幕）中艾凯乐的降A大调咏叹调中一系列九和弦（SⅡ9、D9）的有趣和很有表现力的平行跳进：

例23－334　　伊波利托夫－伊凡诺夫《背叛》艾凯尔咏叹调（第三幕）



配和声举例：

例23－335



习　　题

口答习题

a．分析舒曼的《摇篮曲》降B大调作品124的中段(Trio)。

b．分析舒曼的歌曲《悲伤的预感》作品124和古利列夫的浪漫曲《姑娘的忧郁》中D_9的用法。

c．在贝多芬的《d小调奏鸣曲》作品31第二乐章中找出D_9的转换。
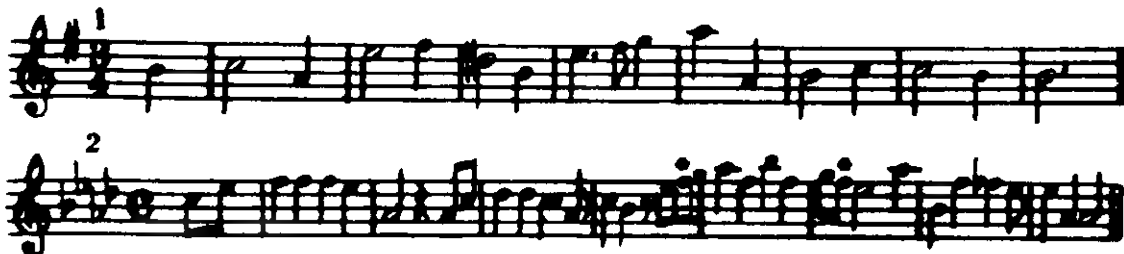
d．在肖邦的a小调和升c小调《圆舞曲》中找出作为D_7前的延留的属九和弦。

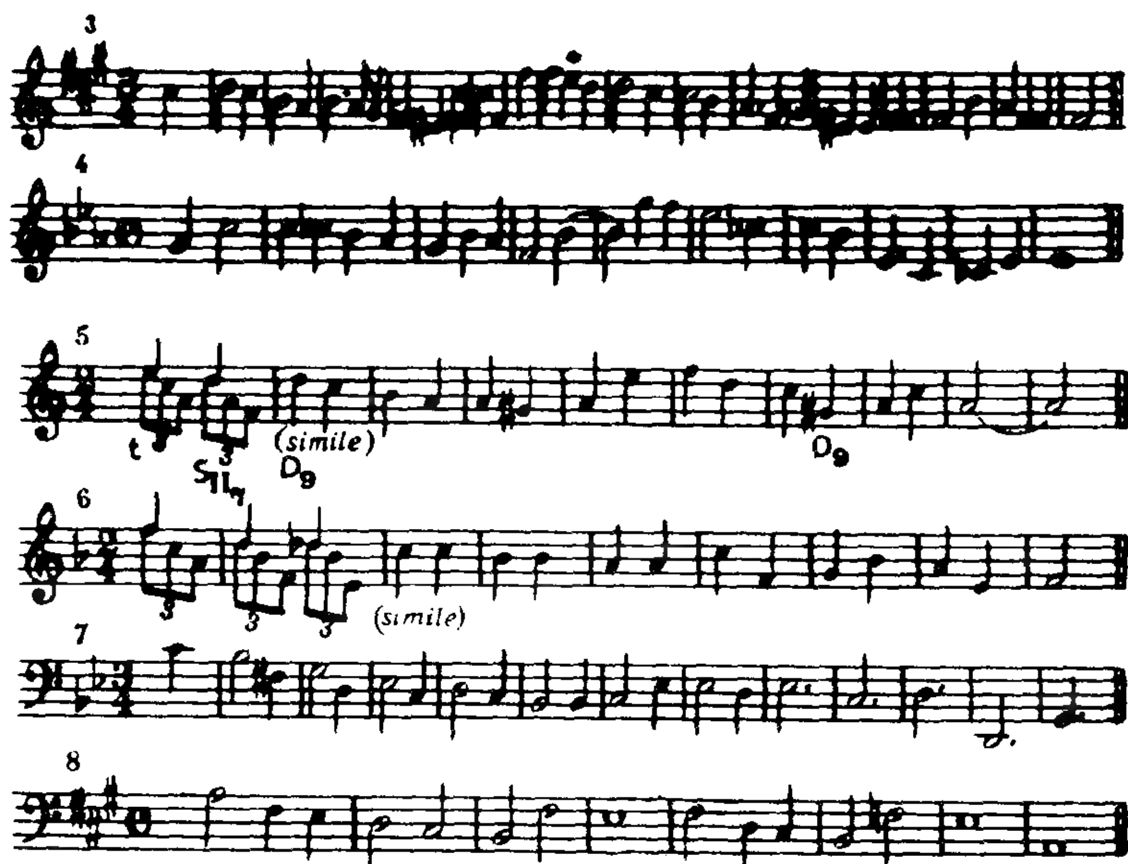
e．写出里姆斯基－科萨科夫的歌剧《圣诞前夜》第一幕奥克萨娜咏叹调中的大D_9与小D_9以及它们的解决。

书面习题

a．为下列旋律和低音配和声：

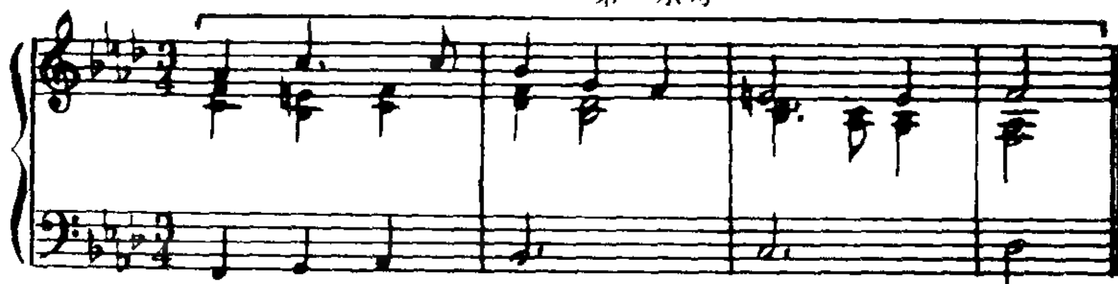
例23－336





b．把下面的乐句扩展为乐段：

例23－337



c．在指定的音上和不同的调上构成大的和小的D9，包括完全的和不完全的。然后或者直接解决到T（t），或者经过属七和弦再解决到T。

键盘习题

用同样的方法在指定的音和指定的调性上构成D9及其解决。

第二十四章

属功能组中较少使用的和弦

A．Ⅶ级减三和弦的六和弦（DⅦ$_6$）

1．绪　论

减三和弦DⅦ几乎只用六和弦。

DⅦ$_6$在音响上接近D_3^4，不同处只是它没有属和弦的根音。

2．重　复

DⅦ$_6$主要重复低音，也就是三和弦的三音。重复五音的情况比较少，根音由于是导音（属和弦的三音），不能重复。

3．导六和弦的应用

DⅦ$_6$的应用主要是与特定的旋律进行相联系的。

DⅦ$_6$作为经过和弦用在主和弦及其六和弦（或反过来）之间，用法大致与经过的D_4^6一样。
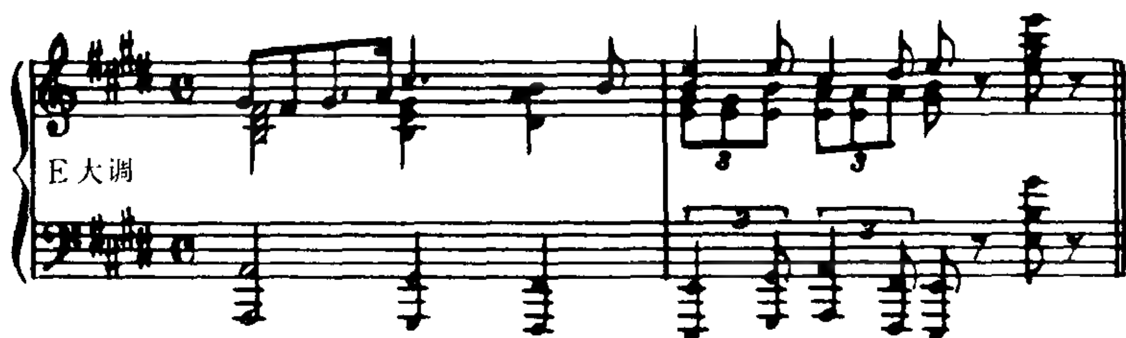
例24－338　　亨德尔《苏珊娜》

F大调

T_6　$D\text{VII}_6$　T

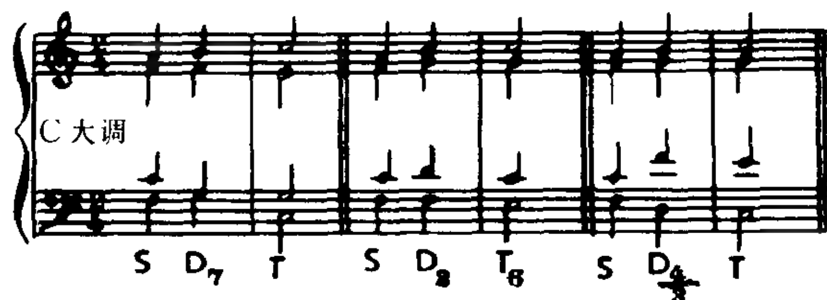
除了这种情况外，还用在当上方三个声部中某一个声部（经常是高音部）出现了从下属三和弦的三音（音阶的六级）经过导音到主音的进行（Ⅵ－Ⅶ－Ⅰ）时，这种上行的进行使我们难以完成从下属到属的正确的连接。这时，就可以用导六和弦代替属三和弦：

例24－339　　　　甲姆斯基－科萨科夫《疑惑》



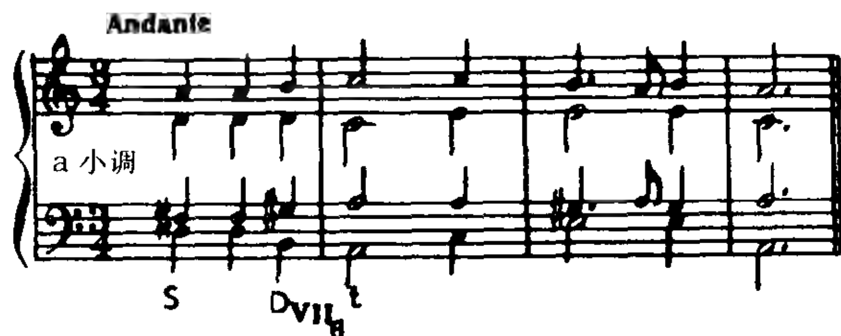
注：在这种进行中也可以用D_7，特别是D_2与$D_{\frac{4}{3}}$

例24－340



在小调中，DⅦ6之前经常用大的下属和弦（旋律小调），以避免下属和弦的三音与导音形成增二度进行：

例24－341　　　　巴赫《众赞歌》第102

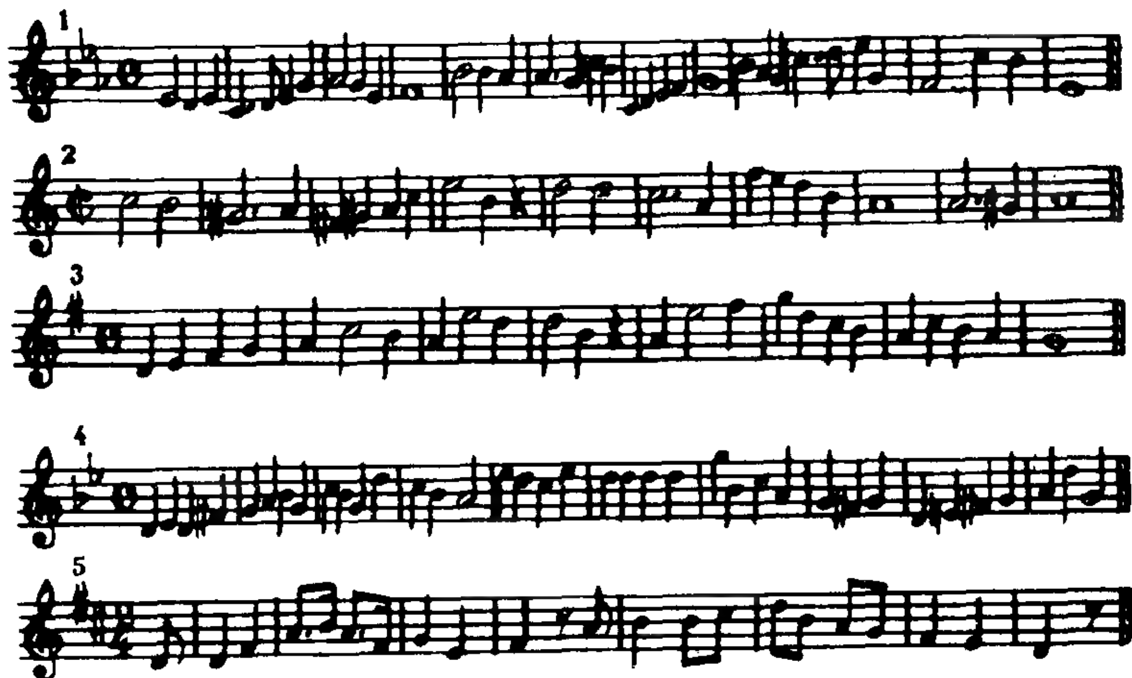


习　　题

书面习题

为下列旋律配和声：

例24－342



B．大调Ⅲ级三和弦(DTⅢ)

4．绪　论

在外国古典音乐中，三和弦DTⅢ用得很少，显然这是由于它在功能上的不明确性（由于它既有导音又有主和弦的三音而形成的双重性）。在俄罗斯和斯拉夫（肖邦）音乐中，DTⅢ则使用得较为广泛和较为自由（见第27章）。

DTⅢ和弦的双重性降低了其五音的紧张度，从而使得可以在它的后面使用下属和弦（就象在主和弦后面一样）。

5. DTⅢ的使用方法

DTⅢ三和弦最典型的使用是为级进下行的Ⅶ级音（C大调中的b—a）配和声。在DTⅢ前面用原位的主三和弦或TSⅥ，后面一般用原位的下属三和弦（有时用TSⅥ）：

例24—343　　莫扎特《费加罗结婚》第一幕

Larghetto

♭E大调

TSⅥ　DTⅢ　S　T

例24—344　　穆索尔斯基《霍万兴那》第二幕

Largo

E大调

T　DTⅢ　S　T_6

在俄罗斯古典音乐中DTⅢ典型的用法，是它起到平行自然小调的属和弦的作用，解决到TSⅥ（象是解决到平行小调的主和弦）或T（见第17章例238），这就象是某种调式交替：

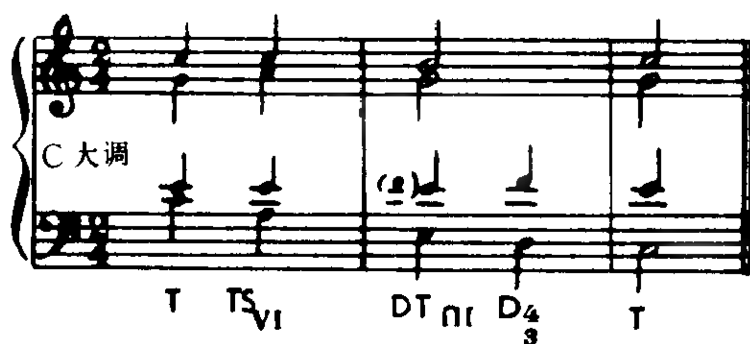
例24—345　　里姆斯基-科萨科夫《雪姑娘》第二幕

Maestoso

T　DTⅢ　T　DTⅢ　T

也能见到从DTⅢ经过经过的D^4_3到T的进行：

例24－346



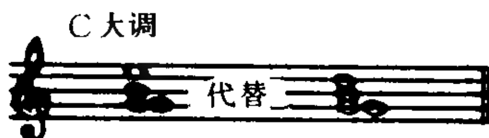
注：这种方法在调性变换时用得最多（见下一章转调）

C．加六音的属和弦

6．绪　论

大调和小调原位属三和弦的五音可以换成六度（从低音算起）音，重复低音不变：

例24－347



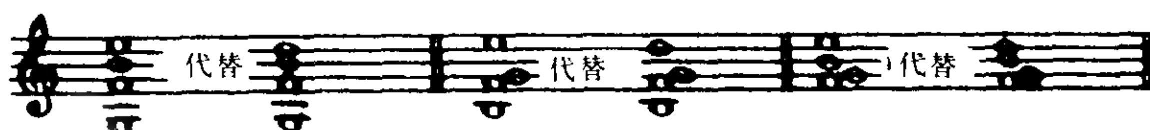
这个和音如果按三度排列，它应该建立在音阶的三级上，好象是DTⅢ的六和弦。

取代了五音的那个六度音几乎总是在高音部。

原位的属七和弦（有时还有D^6_5和D_2）也可以用六度音代替五音，这一般来说也应该在高音部。由于这种替换而形成的和音不是按三度排列形成的：

例 24－348

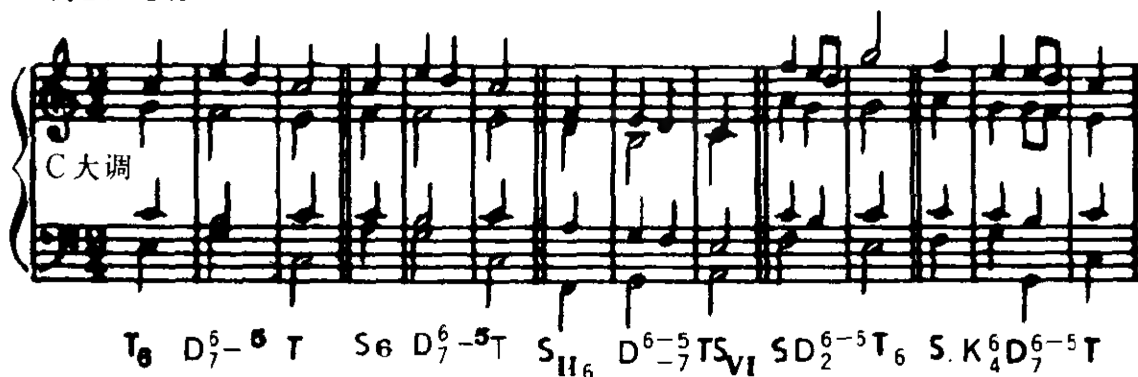
C 大调



7．加六音的属和弦的用法

用六音取代五音的属和弦最典型的用法是在终止中。在下属和声、主和声或K_4^6之后，可以直接出现属和弦的六音，然后解决到五音，就象是一个延留音：

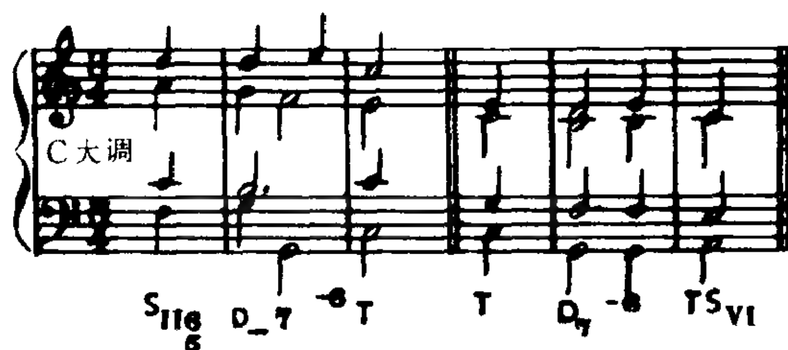
例 24－349



这就象是用加六度的属和弦代替了K_4^6（在K_4^6出现之后，它自己又带着已解决了的四音和还在延留的六音又重复了一次）。

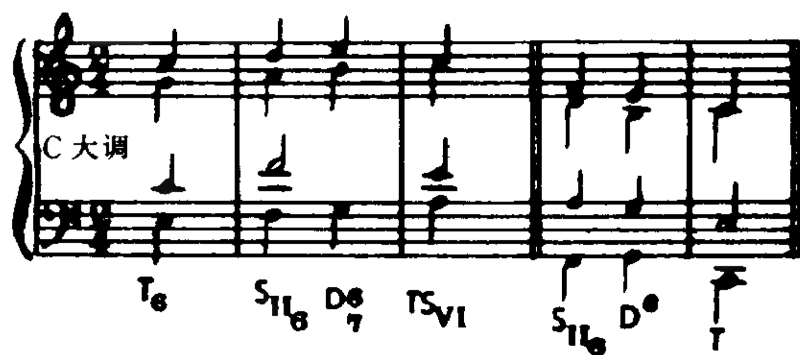
属和弦可以用三和弦，也可以用七和弦。它的五音在和弦不动或反复的条件下，进行到六音。在这个进行中，六音就好象是后面的主和声（T，TSⅥ）的先现音。

例 24－350

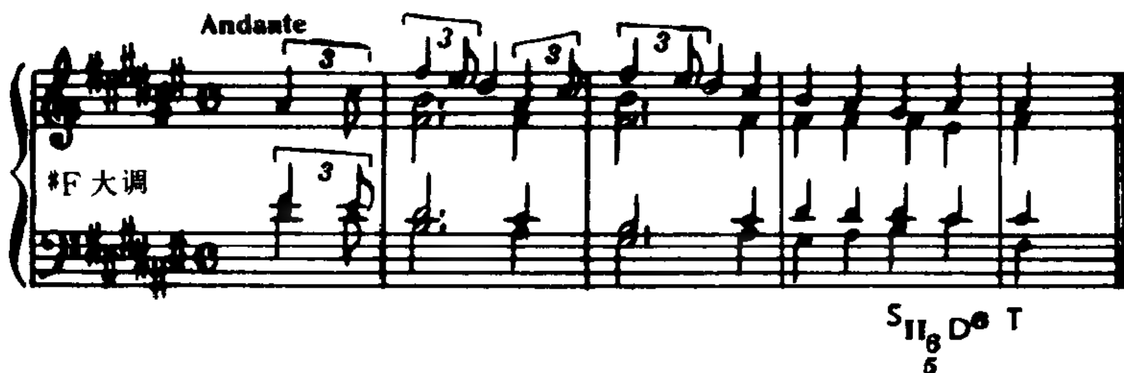


加六音的属和弦可以直接解决到T和TSⅥ，用不着先把六音解决到五音。这时六音（音阶的三级）作三度下行（到Ⅰ级）或保持不动，偶尔也作三度上行（到主和弦的五音）：

例24－351
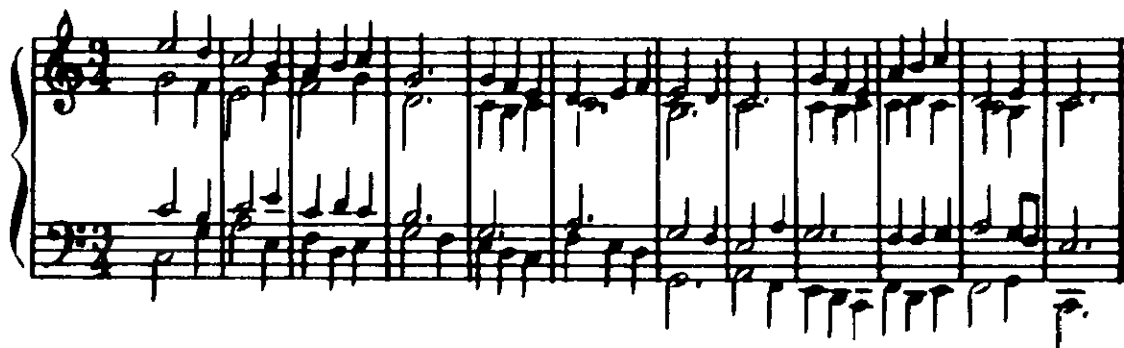


例24－352　　　　斯克里亚宾《钢琴协奏曲》第二乐章



配和声举例：

例24－353



习　　题

口答习题

分析肖邦的夜曲作品15之3（第二部分的开头）和作品15之2（开头）。

书面习题

为下列旋律配和声：

例24－354

1

2

3

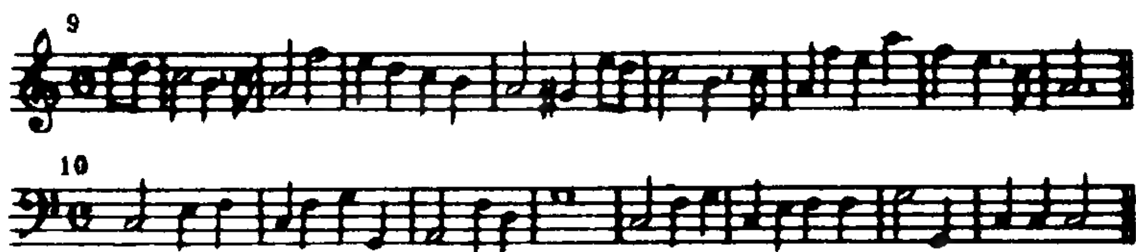
4

5

6

7

8



键盘习题

弹奏使用加六音的属和弦的终止进行与阻碍进行。

补　　充

8．开始结构的陈述法（和弦的选择）

前面（第8和第9章）已经指出过，终止的性质取决于和弦的选择，乐段的结束用D_7—T或D—T；乐句的结束用D、或K_4^6—D、或D_7—T。这些进行的特点是采用了结束的主和弦，而在主和弦的前面使用的是根音在低音部的属和弦，因而有明确的终止感。

但在许多结构的开始处也有一些典型的、固定的和声进行。

例如：在维也纳古典时期的作品中，就经常使用正格进行，其中的属和弦主要用转位的形式。例如贝多芬的奏鸣曲作品22第二乐章以及奏鸣曲作品2之2第二乐章。

在这些作品中，下属和声一般只在终止中（在结束终止。半终止中较少见）或终止之前出现。有时也可见到完全采用正格进行的乐段，例如贝多芬《第八交响曲》的开始和奏鸣曲作品49之2第二乐章。

结构的开始除了用正格进行外，也用含有下属和声的进行。如果下属和声是直接用在开始的主和弦之后，它经常仍建立在主和弦的低音上（SⅡ$_2$，S_4^6，有时用TSⅥ$_6$）。这种含有下属的进

行常见的有：

$T-S\text{II}_2-D^6_5-T$（如巴赫的《平均律钢琴曲集》第一集《C大调前奏曲》）

$T-D_7-TS\text{VI}-S(S\text{II})-D-T$（如莫扎特《降B大调钢琴协奏曲》第二乐章）

音乐结构以变格进行开始，（见莫扎特的《C大调第八奏鸣曲》第三乐章，贝多芬的《降E大调奏鸣曲》作品31第一乐章），这并不是维也纳古典作曲家的特征。但在以后的大师们，特别是在俄罗斯学派作曲家中（在民间创作的影响下）得到了广泛的应用（见格林卡歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》中柳德米拉的谣唱曲、里姆斯基－科萨科夫歌剧《萨特阔》中的歌曲《小鱼游着》、达尔戈梅日斯基《夜间的微风》第二段的开头）。

习　　题

口答习题

分析本章补充部分所指出的所有例子。

第二十五章

弗里吉亚进行中的自然小调

1．功能体系

自然小调的完全功能体系与和声小调功能体系的不同就在于属功能组（d，dtⅢ，dⅦ）的结构的不同。它的正三和弦是小三和弦而副三和弦则是大三和弦。由于各和弦组都要根据其中主要和弦的结构来进行标记，所以这一组和弦的标记用小写字母：

例25－355



由于没有升高Ⅶ级，这些和弦对主和弦的倾向性被削弱了，因而它们在应用上就有一些特殊的规则。

2．弗里吉亚进行以及和弦进行的逻辑

自然小调一般只偶然用在作品中一些小的段落上，主要用在某一个声部出现从主和弦的根音级进下行到Ⅴ级的时候：

例25－356

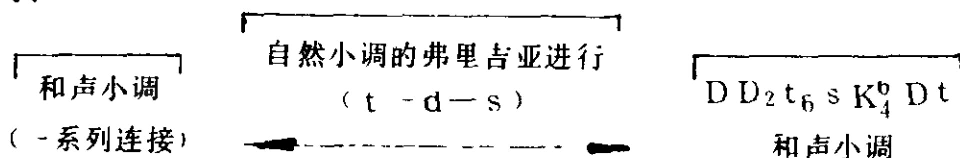


这样形成了自然小调音阶的上方四音列，它在音程结构上与古代弗里吉亚调式的四音列（从上而下：大二度，大二度，小二度）相同，因此这种自然小调音列上方四音的下行旋律进行以及它的和声就叫做弗里吉亚进行，如果它作为一个结构的结尾，结束在原位D三和弦上，就叫做弗里吉亚终止。

我们知道，音阶的Ⅶ级是属功能组的特征，Ⅵ级则是下属功能组的特征，因此由Ⅰ—Ⅶ—Ⅵ—Ⅴ音级组成的弗里吉亚四音列自然要求在和声上出现从属到下属的进行。与弗里吉亚进行相联系的这种和声进行跟大调及和声小调和声进行的基本公式是矛盾的。



按照老的传统，弗里吉亚进行一般都进行到属和弦，这个属和弦一般都用和声小调的而不用自然小调的。这表明了自然小调的临时性，在这个和声小调的D之后就又恢复了和声小调所固有的进行：



从上可见，在弗里吉亚进行的前后都是和声小调的进行。

注：前面已经指出，在大调与小调的和声连接公式T－S－D－T中，其紧张性从S到D是逐步增长的。而在自然小调的公式t—d—s—t中，从d到s的紧张性也往往是增加的。由于自然的属和弦（由于没有半音上行的倾向性）的不稳定性的减弱，使它后面的下属和声听起来更为紧张，这是因为下属的三音更明显地倾向于主三和弦的五音（半音关系）。

另外，也还有无开始音的或中间隔了几个音的弗里吉亚进行：

例25－357

c小调
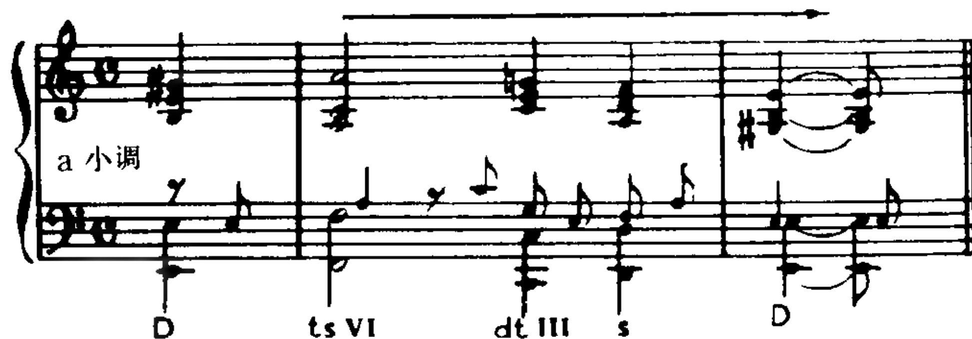


3．高音部的弗里吉亚四音列

当弗里吉亚四音列在高音部时，它经常以下列方法配和声：
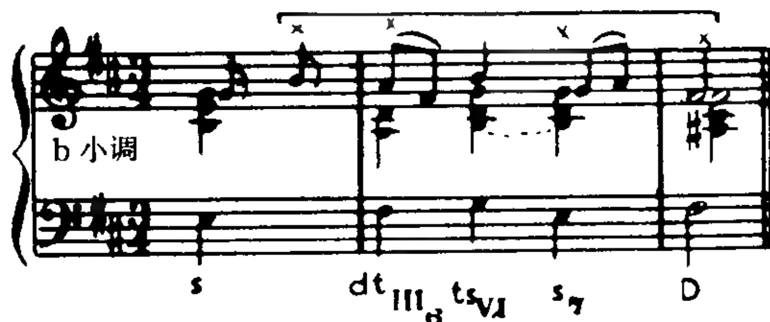
a．t－dtⅢ－s－D

tsⅥ－dtⅢ$_6$－s－D：

例25－358　　　　穆索尔斯基《霍万兴那》
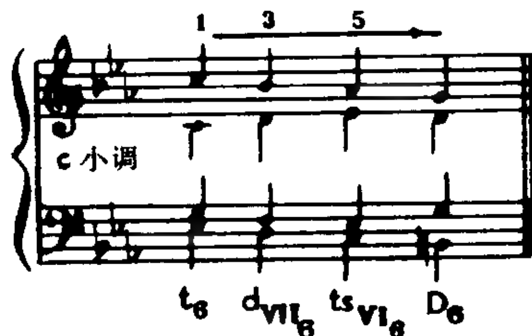


例25－359　　　　里姆斯基　科萨科夫《绣楼》（歌曲一百首之73）



b．使用平行六和弦的连续进行 t$_6$－dⅦ$_6$－tsⅥ$_6$－D$_6$（或D$^6_5$、DⅦ7或SⅡ$_2$—D$_6$）和不同的重复音：

例25－360



c. 自然音阶的Ⅶ级也可看作是主和弦的七音，包括经过的七音：

例25－361

t t_7 $D_{\frac{6}{5}}$ t t_6 $t_{\frac{6}{5}}$ s D t $t_{\frac{6}{5}}$ s D tS_{VI} $t_{\frac{4}{3}}$ $s_{II_{\frac{6}{5}}}$ D

4. 低音部的弗里吉亚四音列

如果弗里吉亚四音列用在低音部，常用以下方法配和声：

a. t－dⅦ－s_6（sⅡ$\frac{4}{3}$，偶尔用tsⅥ）－D：

例25－362 亨德尔《尤达·马卡比》

t d_{VII} s_6 D

b. t－d_6－s_6（sⅡ$\frac{4}{3}$与tsⅥ用得较少）－D：

例25－363 亨德尔《尤达·马卡比》

t d_6 s_6 D

c． $t - t_2 - s_6$（或 $ts\text{VI}$，或 $s\text{II}^{4}_{3}$）— D：

例 25－364

c 小调

$t \quad t_2 \quad s_6 \quad D \qquad t \quad t_2 \quad ts_{VI} \quad D \qquad t \quad t_2 \quad s\text{II}^{4}_{3} \quad D \qquad t \quad t_2 \quad ts_{VI} \quad D$

配和声举例：

例 25－365

习　　题
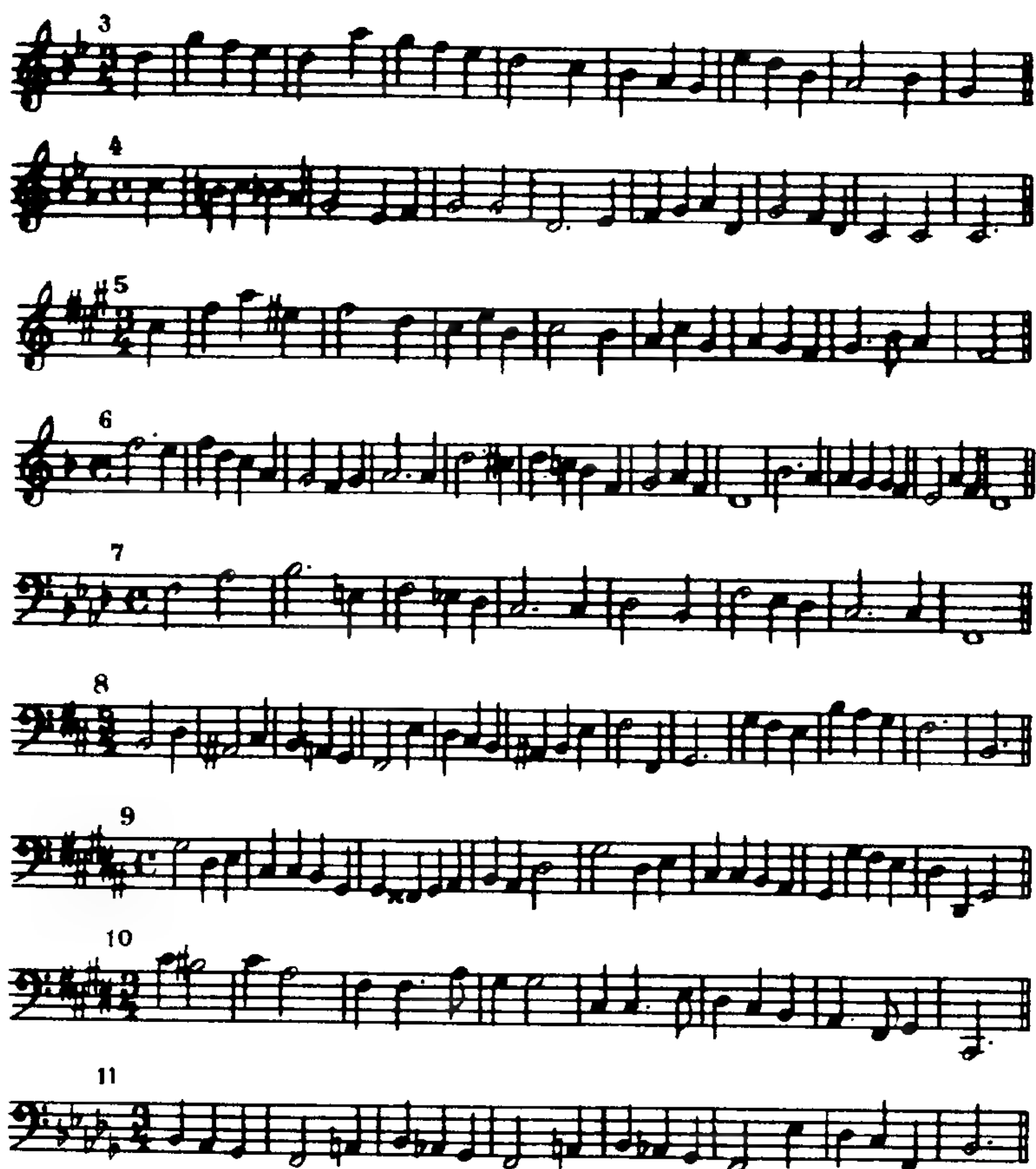
书面习题

为下列旋律和低音配和声：

例 25－366

1

2



键盘习题

弹奏在高音部与低音部使用弗里吉亚进行的结构。

第二十六章
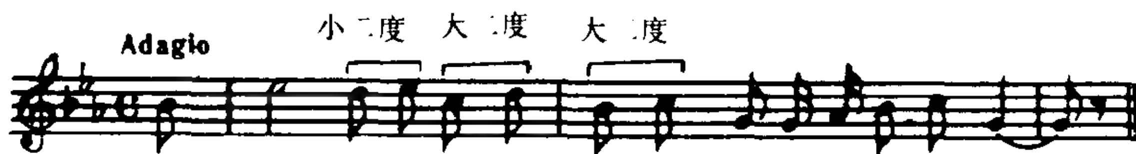
自然（调内）模进和副七和弦

（模进和弦）

1．旋律模进

某个旋律结构向上或向下转移叫做**旋律模进**。作为这种转移的基础的原型，以及以后的每一次移动，都叫做模进**音组**。第一个音组也叫模进的**动机**。模进是旋律陈述与发展的最简单的方法：

例26－367　　　　柴科夫斯基《叶甫盖尼·奥涅金》



如果模进没有超出一个调的范围，就叫做**自然的**或**调内的**模进。这种模进的每一个音组都重复动机的旋律型，但其中的音程特点以及音程的调式意义却发生了变化：
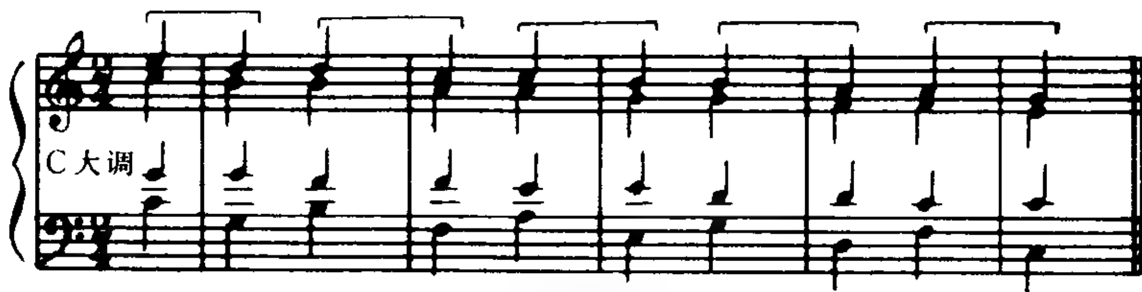
例26－368



2．和声模进

主要声部的旋律模进经常伴有其他声部的模进进行。这就形成了和声模进，也就是开头的一组和声进行向上或向下连续转移：

例26－369



模进是旋律与和声发展的重要手段，在各种创作倾向中都有重要意义。

3．模进中的功能关系

模进的第一个音组在和声进行的功能关系上一般都是最简单的。

后面的各音组在和弦的数量、它们的旋律位置、排列法以及相互之间的关系（四、五度关系、三度关系、二度关系）上都和第一个音组一样保持不变。

由模进动机确定的音组内部的功能关系以一种隐蔽的形式保持不变，如果开始的音组D_7－T在模进中向下转移了三度，那么在转移后的$Ⅲ_7$－Ⅵ之间也就形成了一种与属七到主相同的关系。

由于在模进中转移的不是单个的和弦而是一个在功能上相互联系的音组，所以这种功能联系只在音组内部起作用，从音组之间来说，这种功能联系是不存在的，它被旋律因素所排挤了。

4．由三和弦构成的模进

最简单的模进是由三和弦构成的，这些三和弦可以是原位的，也可以是转位的

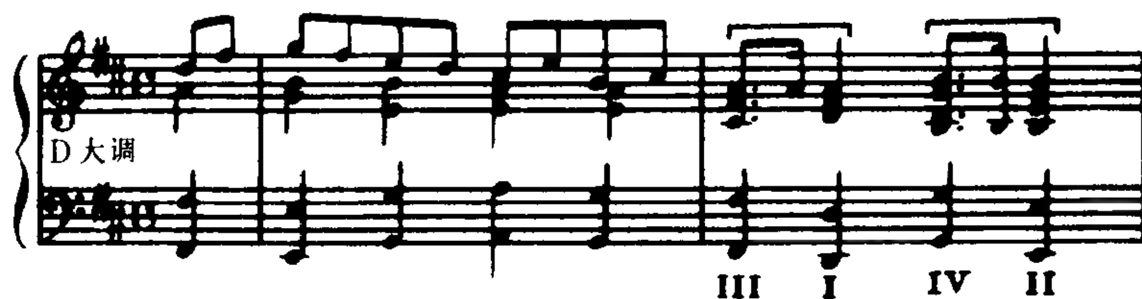
和弦的数量、它们的相互关系、转位形式、旋律位置和排列法等都取决于动机，也就是第一个音组。在随后的各音组中，所有这些都保持不变，只是转移到了另一个高度上。

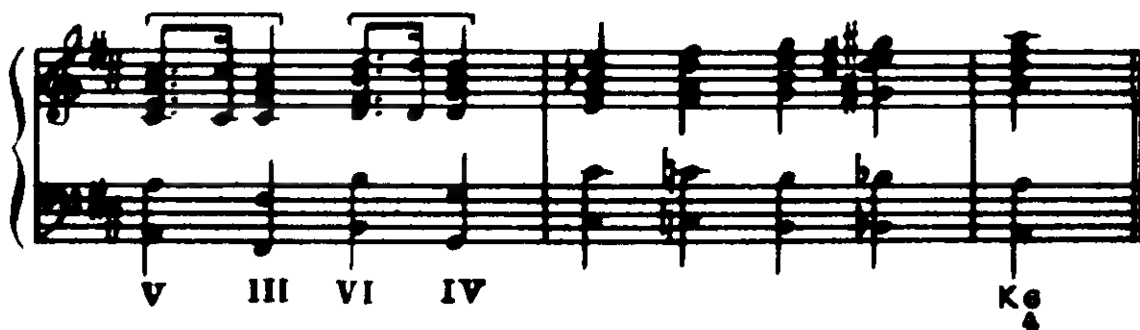
5．转移的途径

由三和弦构成的模进一般既可以上行，也可以下行。
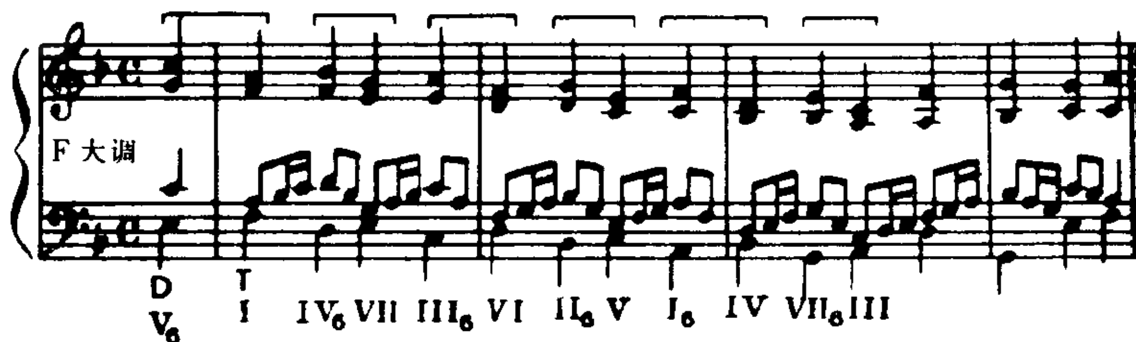
最简单和最常见的是动机按音阶级进上行或下行，例如：

例26－370　　　　柴科夫斯基《第二交响曲》





例26－371　　　　亨德尔《参逊》



此外，还有按三度转移的：

例26－372　　柴科夫斯基《第四交响曲》

F大调

T D
I_6 V　VI_6 III　IV_6 I　II_6 VI

例26－373　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品109 第一乐章

Vivace ma non troppo

E大调 *p*

T D
I V_6　VI III_6　IV I_6

或按四度（或五度）转移的：

例26－374

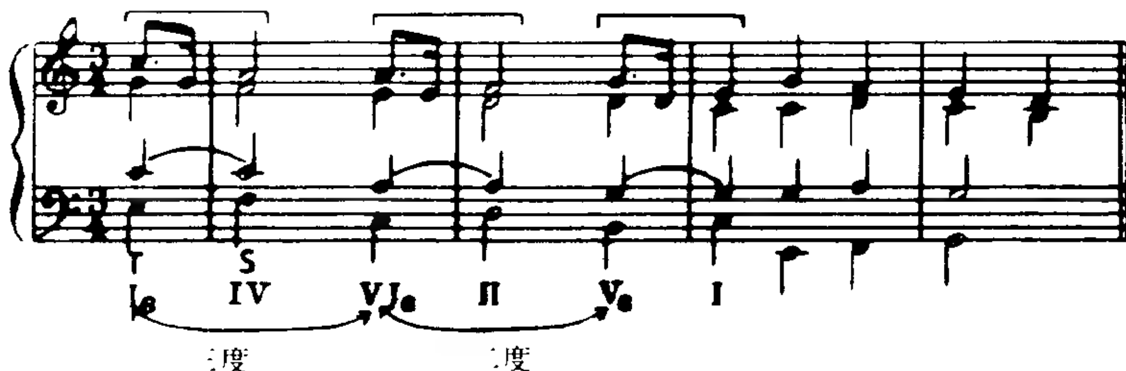
C大调

D T
V_6 I　I_6 IV　VI_6 II　II_6 V

在这种情况下，有时会构成双音组（见上例）。

转移的音程还可以发生变化：
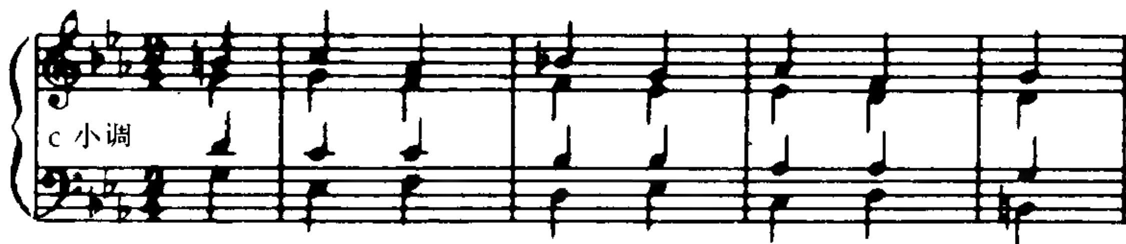
例 26－375



模进中音组的数量很少超过三至四个，常常只有两个。第一个和最后一个音组可以是不完全的或稍有变化的。

在小调，模进时一般都用自然调式的和弦（下行时只用自然调式），但第一个和最后一个音组例外，这两个音组一般都用和声小调：

例 26－376



6．平行六和弦

一系列的平行六和弦很象模进。在这种进行中几乎所有的六和弦都采用根音旋律位置。这种进行中有三个作平行进行的声部，在三个声部的骨架之外，还有一个由各个和弦的重复音构成的第四个中声部。在相邻的六和弦中，重复音一般都是不同的，这些重复音按照模进的原则，以每两个或三个音为一组，有规律地交替出现：

例26－377

三声部的骨架

两个一组的重复音

三个一组的重复音

平行六和弦大多数是作上行或下行的单一方向的音阶式进行，但也有改变方向的（见贝多芬奏鸣曲作品2之1中小步舞曲的中段、莫扎特歌剧《魔笛》中F大调进行曲）。

注：在音乐作品中，平行六和弦经常用三个声部陈述，并且常用声部的八度重叠，主要是在低音部
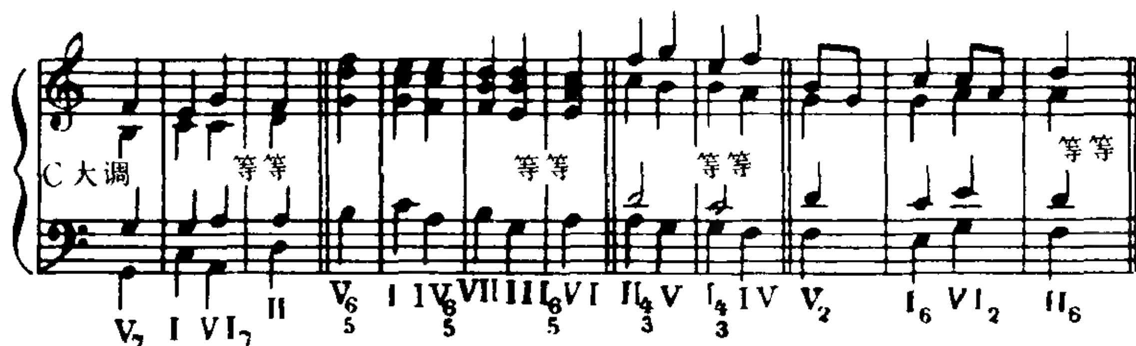
7．七和弦的模进

模进也可以用七和弦，这时模进的动机通常由两个和弦组成，最常见的动机是由一个七和弦和一个三和弦组成，也有用两个七和弦的。

8．由七和弦与三和弦组成的动机

大部分情况下，七和弦都解决到在它上方四度的三和弦，就象D—T的进行 七和弦可以用任何转位形式和排列法：
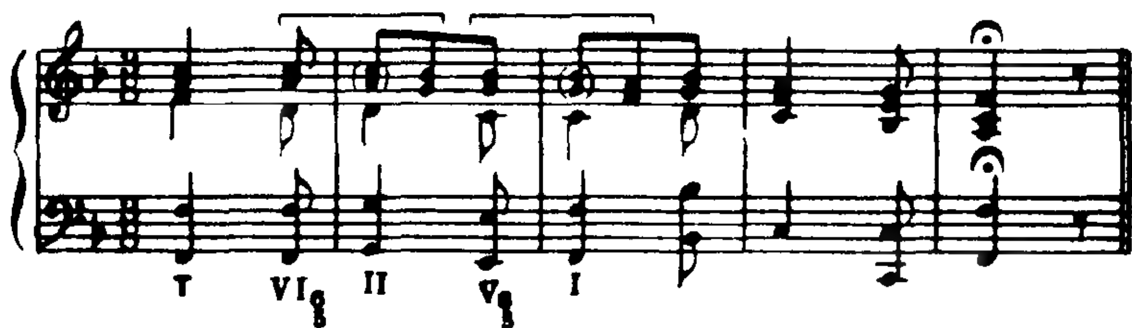
例26　378



模进可以从任何七和弦开始，主要结束在直接解决到主和弦的D_7或特定的终止上。

例26－379

格鲁克《奥尔菲斯》



9．**两个七和弦组成的动机**

在由两个七和弦组成的动机中，大部分第二个和弦要比第一个低五度，就象SII_7－D_7的连接。七音和五音级进下行，另两个声部保持不动，成为后一和弦的七音与五音。七和弦的根音如果在低音部则可以跳进到后面和弦的根音。由于从一个音组到另一个音组时七音与五音也是下行，从而构成了一个级进下行的模进。这样，形成了规律，原位七和弦与三四和弦、五六和弦与二和弦，总是交替出现。原位的完全的七和弦和原位的不完全的七和弦也交替出现：

例26－380

这种模进就是所谓的七和弦的四、五度连环的一种自然音形式，也就是一种每一个七和弦都比前一个低五度（从音程关系来看）的连接。

如果这种由自然音的七和弦构成的模进不是按二度下行转移而是按别的音程转移，那么这些和弦一般都不能解决：（参见格里格《小提琴奏鸣曲》作品8）

例26－381

习　　题

书面习题

为下列旋律和低音配和声：

例26－382

1

2

3
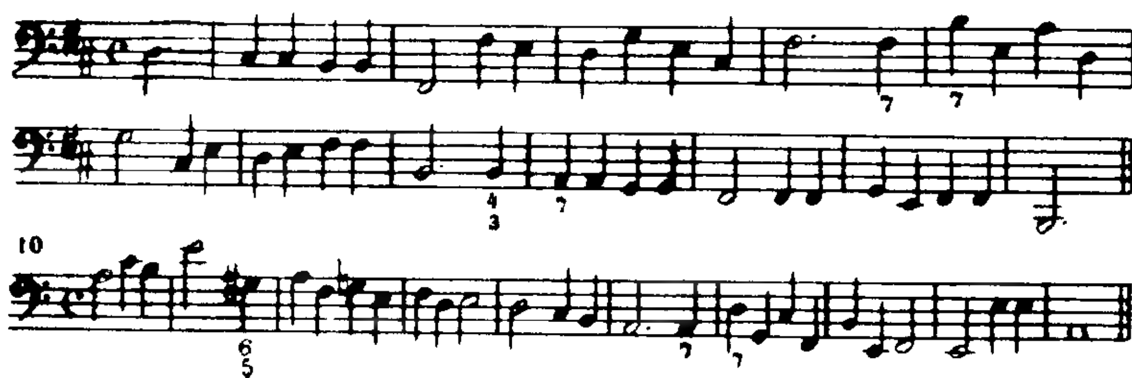
4

5

6

7

8



键盘习题

弹奏下列动机的模进：

例26－383

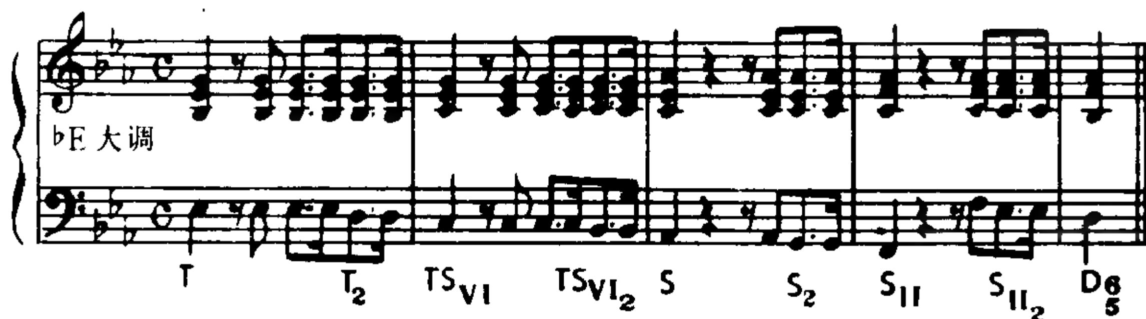
补　　充

10．模进以外的副七和弦

七和弦T_7、$DT\mathrm{III}_7$、S_7和$TS\mathrm{VI}_7$称为副七和弦，也叫模进和弦，因为它们上要用在模进中，在模进之外则很少见到。其原因部分地在于它们比之D_7、$S\mathrm{II}_7$与$D\mathrm{VII}_7$缺乏功能上的明确性。此外，其中有些（大调的T_7和S_7、小调的$dt\mathrm{III}_7$和$ts\mathrm{VI}_7$）还含有声音尖锐的大七度。

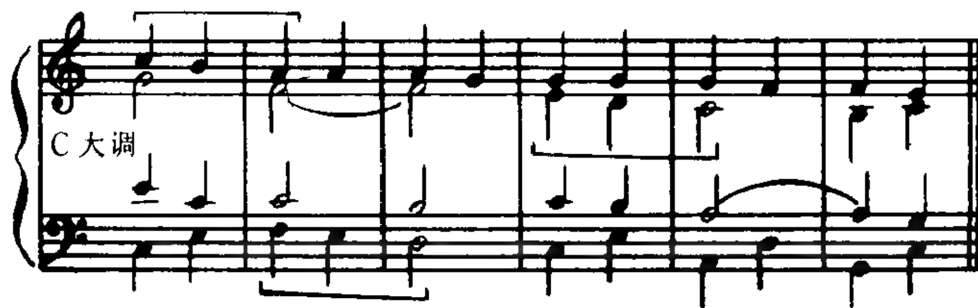
这些和弦的七音主要用经过的或有预备的七音：

例26－384　　　　亨德尔《尤达·马卡比》
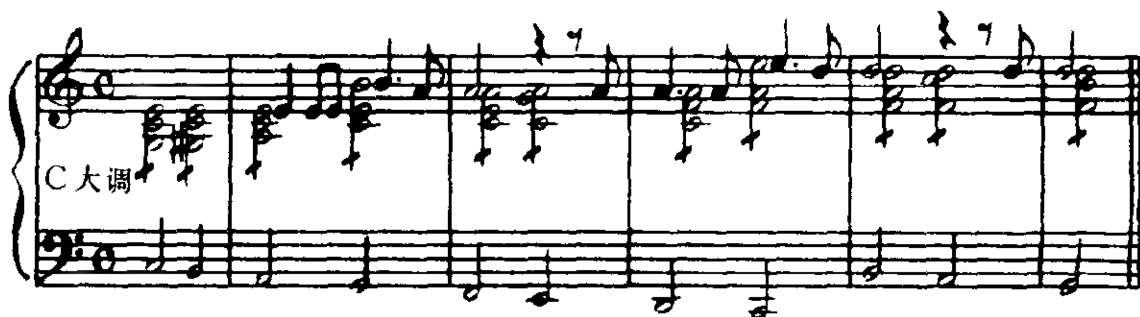


所有的副七和弦几乎都解决到下方五度的三和弦（如同D_7-T的进行）或进行到该级上的七和弦（如同$S\mathrm{II}_7-D_7$的进行）。换句话说就是，副七和弦就象是它要解决到的或进行到的那个和弦的属七和弦，这就和最普通的模进中的情形一样：

例26－385



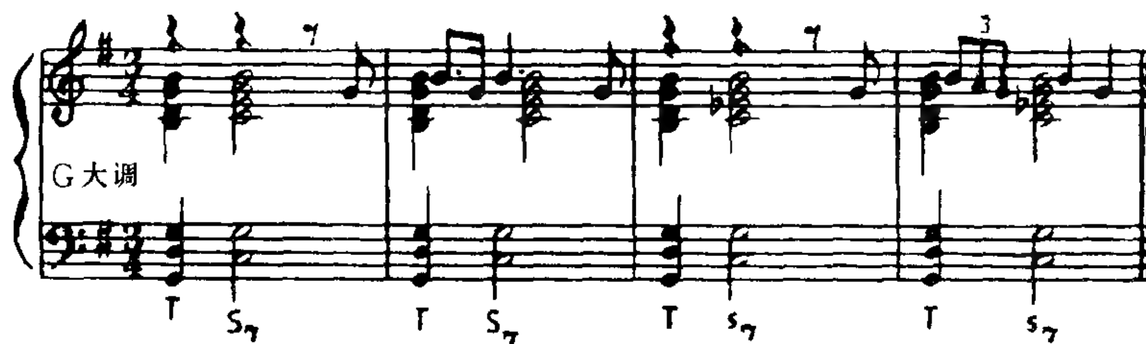
下面引用的舒曼的浪漫曲《我没生气》是更为自由地应用副七和弦的一个例子（无论是前例还是下例，都可以看出是一种不严格的模进）：

例26－386　　舒曼《我没生气》作品48之7



在副七和弦中最常见的是S_7，它有时出现在变格进行或变格终止中，直接解决到主和弦。这时七音作为共同音保持不动：

例26－387　　格里格《天鹅》作品25之2



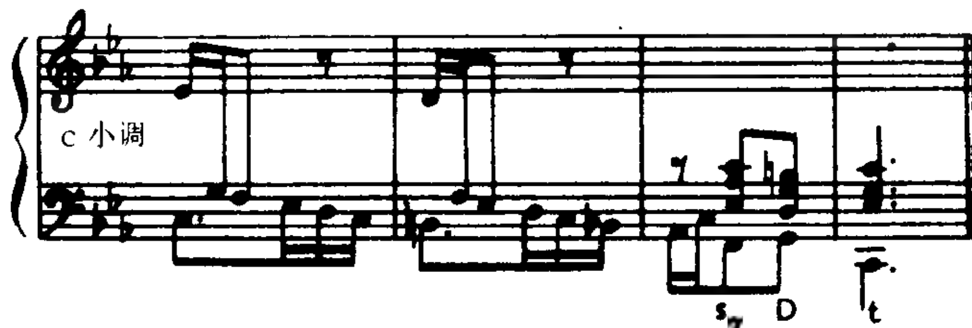
例26－388　　格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》第四幕



它有时放在属和弦（包括终止的属和弦）之前：

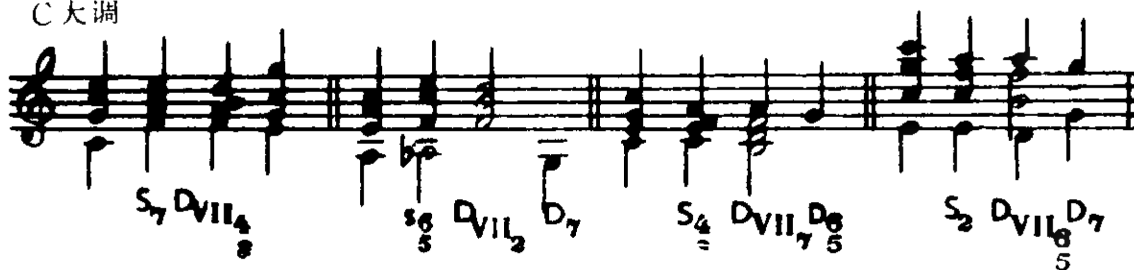
例26－389

巴赫《c 小调古组曲》



最后，按照前面所讲的，S_7还可以进行到下方五度上的$DⅦ_7$，这时，声部完全按$SⅡ_7$　D_7 那样进行：

例26－390



第二十七章

俄罗斯音乐中的自然调式

俄罗斯民间歌曲和俄罗斯古典音乐的重要特点之一就是广泛的运用自然调式，并以自然音体系为其旋律与和声（多声）的主要基础。在俄罗斯古典音乐发展的历史上这些自然调式有着重要的意义，并使它的和声语言具有了一系列民族特点。可以说，对调式的自然音体系的重视，在一定程度上促成了俄罗斯古典音乐中鲜明的现实主义与民主主义倾向的发展。同时，自然调式也是俄罗斯古典音乐与俄罗斯民间歌曲创作之间的有机联系与相互近似的基础，并被苏联音乐的现实主义倾向所继承。

自然调式在俄罗斯音乐中得到了极为广泛和独特的解释与应用，与西方传统音乐有很大的不同。在这些自然调式中最重要、最简单的是自然小调。

1．关于自然小调的绪论

在西欧古典音乐中，自然小调只是偶尔使用（见贝多芬第五交响曲第一乐章尾声中的下行模进），而整个建立在自然小调上的作品则根本没有。

但在俄罗斯音乐中，无论是在民间音乐还是在专业音乐中，

自然小调都具有特殊的和极为重要的地位。俄罗斯音乐创作了许多与和声小调的功能和色彩有着有机的联系的、新颖和富于表现力的旋律与和声进行。在民间歌谣、民间的多声合唱，在各种俄罗斯歌曲的改编曲以及我们的著名的作曲家（格林卡、达尔戈梅日斯基、柴科夫斯基、鲍罗廷、穆索尔斯基、里姆斯基-科萨科夫、塔涅耶夫等对民间音乐所作的富有个人特色的改编范例中，都能很容易地找到这种具有特色的进行。几乎所有俄罗斯作曲家作品中都存在着的、大量的、在艺术上无懈可击的和极为多样的应用自然小调的范例，使某些人错误地认为，俄罗斯的和声除了自然小调外就再也找不到也创作不出什么新颖的特点来了。我们并不反对给予自然小调以很高的评论，但也必须肯定，在俄罗斯音乐中看到的独特的调式-和声特点决不仅限于自然小调一种。

2．自然小调的基本特点

在俄罗斯音乐中，自然小调不仅是作为普通的和声小调中的一种偶然因素，而且是作为一种独立的自然调式。因此，小属和弦到小主和弦（d—t）的连接，这在西方古典音乐中是完全不典型的，而在俄罗斯音乐中却得到了广泛的使用。与此相联系，自然的(小的)属和弦本身的作用也增长了。自然的属和弦应用在半终止或结束终止中，甚至作为乐段或是整个作品的结束和弦：

例27－391　里姆斯基－科萨科夫《湖上的杨柳》（选自歌曲一百首，作品24）

如果说在西方音乐中，自然小调的和弦主要是用在弗里吉亚进行或弗里吉亚终止中，那么在俄罗斯音乐中它却有着另一种更有特点、更多样化的用法。

我们知道，小属和弦没有倾向于 t（更准确地说是倾向于 t 的根音）的半音倾向性，而这时小下属和弦（s）到 t 的倾向性却更为明显（Ⅵ级与Ⅴ级之间是半音）。这在某种程度上可以说明，为什么在自然小调以及在俄罗斯和声中 s 有着特殊的意义和占有重要的地位，也可以说明为什么变格进行在俄罗斯音乐中应用得如此广泛并成了它特有的调式-和声标志之一。与其重要性相适应，自然小调的下属和弦（s）广泛应用在结构的中间以及半终止和变格终止中，甚至用作乐段或整个作品的结束和弦：

例27－392　　俄罗斯歌曲（选自塔涅耶夫的笔记）



例27－393　　里姆斯基－科萨科夫《祝愿》（菲利波夫曲集第六）

结尾
#f 小调
等等
t　s　d_6　t　s_6　d_{VII}　ts_{VI}　s

由于 d 和 s 以及整个自然小调的 d 和 s 和弦组的如此独特的作用，形成了俄罗斯音乐中的一系列典型的、得到了广泛应用的进行。如属和弦可以放在两个 s 之间，下属也可以放在两个 d 和弦之间，出现了以和弦的三度和二度关系为基础的新的终止等等：

例27－394

a 小调

t d s_6 t　t d_{VII} s_6 t　d s_6 d_6　s d s_6

s d t_{III} t　d_{VII} t　d_{VII} d　d s

例27－395　　里姆斯基－科萨科夫《雪姑娘》

a 小调

d t d_{VII} t s_6 d t_{III_6} t s

3．变格终止

与西方古典音乐中正常的规则不同，在俄罗斯音乐中，变格进行和变格终止的特点是在旋律声部有四度跳进而不是在低音部，或者是在两个外声部中同时有跳进（形成反行八度）。这个变格的旋律跳进可以用不同的和声配置，可以用典型的下属和弦（s），可以用重下属和弦，也就是下属和弦的 s（ss），可以用音响上柔和的平行调的自然属和弦（dⅦ），甚至是七和弦形式的自然的属和弦（d_7）。在这些自由的和声配置中，旋律的这种四度跳进总

是保持着某种变格色彩（主要是由于旋律进行或者复功能的因素，见例27－396第8小节）。此外，由于和弦的转位和结尾主和弦的形式不同（完全的、不完全的、同度），这些跳进在配和声时还可能有其他变化：

例27－396
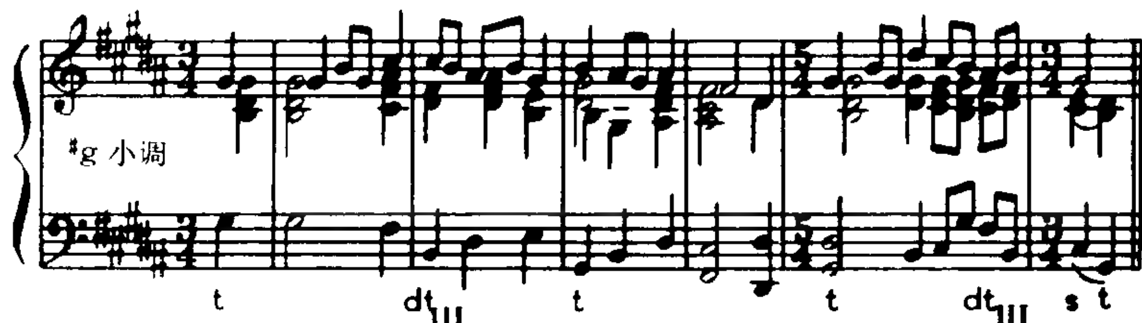
4．三度与二度关系

在自然小调中除了各种变格的四、五度关系和弦外，二度与二度关系也有多方面的重要意义。

三度关系有以下一些情况：

a．形成了t －dtⅢ，也就是小调和平行大调的主和弦的特殊连接和并置（功能的交替），在音乐作品中经常可以看到它以各种形式出现，如：

例 27－397　　　　　　　　　　　　　　巴拉基列夫《悠长歌》（第32首）



b．形成了在某一个功能组的范围内几乎是平等地使用不同和弦的做法。例如：

t — dⅦ — tsⅥ — s

t — tsⅥ — s — d

t — dtⅢ — d — dⅦ

dⅦ — d — s — tsⅥ — t

c．把变格进行和正格进行划分为两个三度关系的环节，使变格进行与正格进行发生变化。例如：

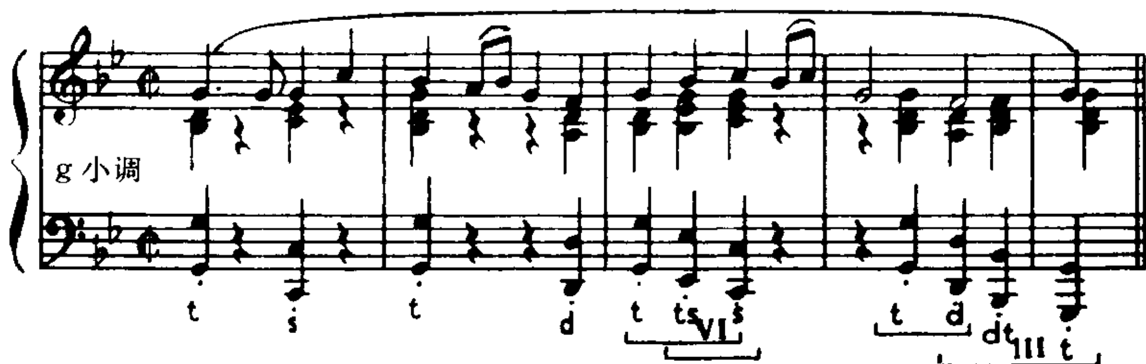
一、正格进行 d — t 分成下面两个三度环节：

d — dtⅢ — t

二、变格进行 s — t 也分成这样两个环节：

s — tsⅥ — t

例 27－398　　　　　　　　　　　　　　柴科夫斯基《马捷帕》
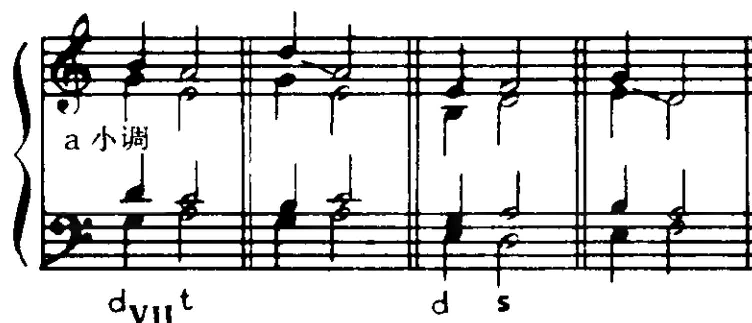


三度关系的和弦一开始是出现在自然小调，后来又在其他调式中获得了更为普遍的调式-和声意义、得到了相应的运用。例如，在自然大调中就形成了某些在音响上非常有特点的进行（T—TSⅥ，D—DTⅢ等）。

同时，自然小调中二度关系的和弦进行也获得了同样重要的意义和色彩。这些二度关系存在于所有相邻的和弦中，只是小二度除外（部分的）。因为半音距离（如d—tsⅥ）并不典型，特别对于真正的民间歌曲的和声语言（首先是对古老的歌曲）来说更是如此。

在下面列出最有代表性的自然小调二度关系和弦的例子：

dⅦ—t、t—dⅦ、dⅦ—tsⅥ、tsⅥ—dⅦ、d—s、s—d、s—dtⅢ、dtⅢ—s：

例27—399



对于俄罗斯音乐来说，d—tsⅥ（半音关系）这样的进行并不典型，在创作实践中，它都以某种变化的形式出现。下面我们列举一些最重要和最简单、同时又没有改变低音的半音进行的实例：

一、用下属六和弦代替tsⅥ，这样可构成典型的二度关系和有特色的功能进行d—s_6、s_6—d。

二、d—tsⅥ的连接（或相反）并不改变，但在后面连接一

个大二度关系的和弦链，使音响极有特性和极富于新鲜感：

d — tsⅥ — dⅦ — t

tsⅥ — d — s — t

dtⅢ — s — d — tsⅥ — t

例27－400

a　b　c

a 小调

d ts_{VI}　d s_6　d ts_{VI} d_{VII} t　ts_{VI} d s d_{VII} t

下面是一个运用二度关系和三度关系和弦的实例：

例27－401　　里姆斯基－科萨科夫《啊！倒下，倒下啦！》

a 小调

t - - - s_6 t　t_6 t ts_{VI} t　t d_{VII} ts_{VI} t

二度关系的和弦进行从自然小调逐渐转移到其他调式，并在这些调式中形成了一系列极为有趣的连续和进行：

例27－402　　里姆斯基－科萨科夫《雪姑娘》

C 大调

5. 和弦的结构

在俄罗斯音乐中和弦的结构与陈述有其独特的方式。自然小调的和弦与和音(也影响到其他调式的和弦)在绝大多数情况下都用不完全的形式。但与西方传统不同，在俄罗斯音乐中的不完全和弦是省略掉三音（而不是象西方音乐中那样一般都省略五音）。这种自然小调的二音和弦最常见的是 t、s、d 和dⅦ。当然，在俄罗斯民间歌曲和俄罗斯专业音乐中和这种二音和弦的同时还存在着一般的（省略五音的）不完全和弦。此外，在民歌及其改编曲的和声中，还经常出现同度与八度：开头的领唱部一般都用同度，有时用八度。终止也用八度或同度、或用齐唱结束。这样，俄罗斯音乐就给和弦与和音的陈述增加了具有巨大的旋律意义和表现意义的新的手法。

还必须指出，在应用四六和弦 （不是传统的辅助的、经过的和终止的四六和弦）时，声部进行较为自由。用二度和三度关系的四六和弦时经常在低音部出现跳进。在实践中，这种进行最重要的是dtⅢ和dⅦ的四六和弦到t的进行。自然小调与大调中的d与s的独特的作用与关系使得有可能在自然小调的dⅦ及其六和弦（$d\text{Ⅶ}_6$）之间或者在自然大调的D与D_6之间出现特殊的经过的四六和弦，这在西方古典音乐中是根本没有的：

例27－403

a 小调　C 大调

$d\text{VII}^{6}_{4}$ t　$dt\text{III}^{6}_{4}$ t　$d\text{VII}$ s^{6}_{4} $d\text{VII}_6$　D_6 $S\text{II}^{6}_{4}$ D T_6

俄罗斯音乐中和弦的连接和陈述时，对和弦音的重复经常给以很大的自由（重复五音、三音），这并不是出于技术或其他（声部进行）原因，而是出于旋律或表现上的原因。

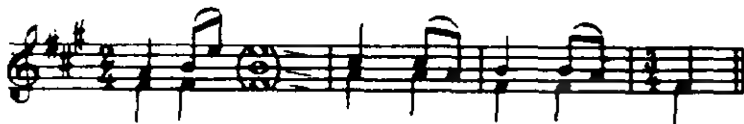
注：还应指出（这是为了论述得更全面）俄罗斯民间独特的由四度构成的七和弦。它是由自然小调的Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ级或者是由自然大调的Ⅱ、Ⅲ、Ⅵ级构成，并由两端的声部作三度进行，内声部作二度进行解决到大三度：

例27－404



这种由四度构成的七和弦经常都只作为旋律性的，例如皮亚特尼茨基曲集（1914）中的歌曲《新女兵》：

例27－405



在刚开始为民歌配和声时，应用这种和弦是很困难的，需特别小心。

6. 其他调式
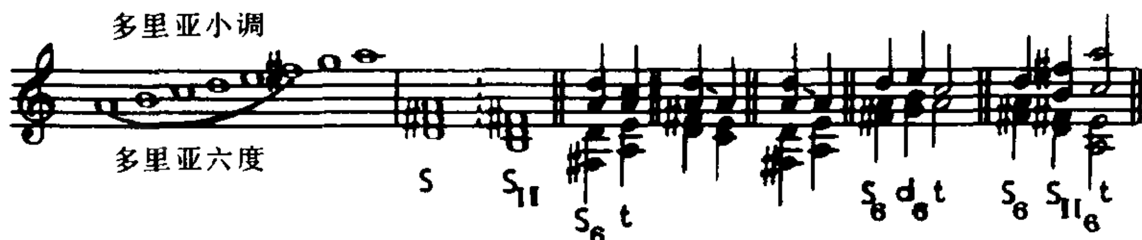
a. 小调式

除了自然小调外，还必须指出另外两种不同形式的小调：一、多里亚小调，二、弗里吉亚小调。

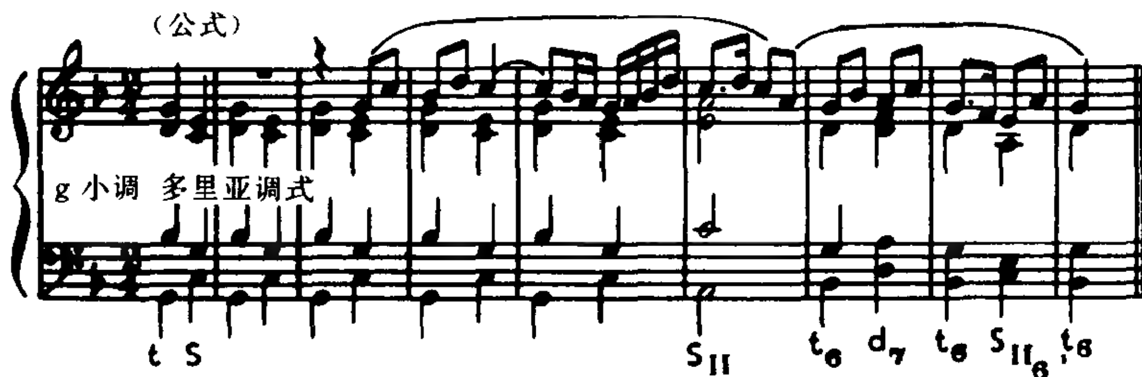
多里亚小调的特点是升高了六级，从而在Ⅰ级与Ⅵ级之间形成了大六度（因而称为“多里亚六度”）。在俄罗斯音乐中，多里亚六和弦——大下属和弦——一般不是解决到dⅦ（多里亚六和弦含有它的导音），而是解决到t、t_6或d，或者是经过Ⅱ级的多里亚小三和弦形成一个更大的变格进行，再到t。各种多里亚六和弦（S，SⅡ，S_7）与主和弦的连接形成了各种新的补充的变格进行，在俄罗斯音乐中得到了广泛的应用。多里亚下属和弦（S）到dⅦ的进行主要用在和声的发展能够显示出t与dⅦ的对比的时候，这时两个三和弦（包括t和dⅦ）在调式——功

能上是平等的（调式交替）。这种对比是多里亚小调的特点，因而自然也就形成了俄罗斯音乐中常见的二度关系和弦或二度关系调性（如果观察一下作品的总的调性布局，就可以看到调性的变化实际是高级的功能进行）：

例27－406



例27－407　　李亚普诺夫《三位一体歌》第23



弗里吉亚小调的特点是降低了Ⅱ级，从而在Ⅰ、Ⅱ级之间形成了小二度（称为“弗里吉亚二度”）。这个弗里吉亚二度使得Ⅰ级与Ⅱ级三和弦之间形成了半音关系，这在俄罗斯歌曲中是不多的。在俄罗斯专业音乐中，应用这种和弦关系的方法与西方音乐不同，在俄罗斯音乐中强调了对俄罗斯音乐来说极为典型的和声进行的自然调式性。

在俄罗斯音乐中，弗里吉亚小调降二级上的三和弦一般不解决到 t、D 或 K_4^6 而是解决到自己的平行和弦（也就是自然Ⅶ级上的小三和弦），然后再接 t，并且一般旋律都作四度跳进。这样

的进行尽管在低音部又有全音进行（Ⅶ—Ⅰ）又有半音进行（Ⅱ—Ⅰ），但实际上是强调了和弦之间的二度联系（Ⅶ—Ⅰ）。可以说，在这样的终止中好象是小调的Ⅶ级排挤了降Ⅱ级三和弦，并使整个进行具有一种特殊的、古老的色彩（参见里姆斯基－科萨科夫在歌剧《姆拉达》中的《卢米尔之歌》是怎样频频地使用降Ⅱ级而不用小Ⅶ级和弦的）。小Ⅶ级和弦有时用经过的七音使之复杂化，变成小调Ⅶ级七和弦。通过特殊的先现音（上三和弦五音的先现），小Ⅶ和弦有时还会形成另一个在功能上类似小调Ⅶ级七和弦（见例27－408中的公式），而在音响上又有自己独特色彩与特点的七和弦。

下面的连接是很有趣的：

dt Ⅲ — dⅦ$_6$ — t 或 ts Ⅵ — dⅦ — t 或 t — dⅦ$_6$ — s — t
（小的）　　　　（小的）　　　　（小的）

它们对于俄罗斯音乐中的弗里吉亚小调以及它的总的调式特点来说，都是极为典型的：

例27－408

例27－409　　　　穆索尔斯基《在乡村》

b. 大调式

在本章中具有实际意义的大调首先应当举出**自然大调**和**混合利第亚大调**。

自然大调是各个时期和各个民族的音乐创作中应用得最广的调式之一，因之可以很容易地看出，这个调式的那些和声规律和方法已经具有了极为广泛的国际意义。

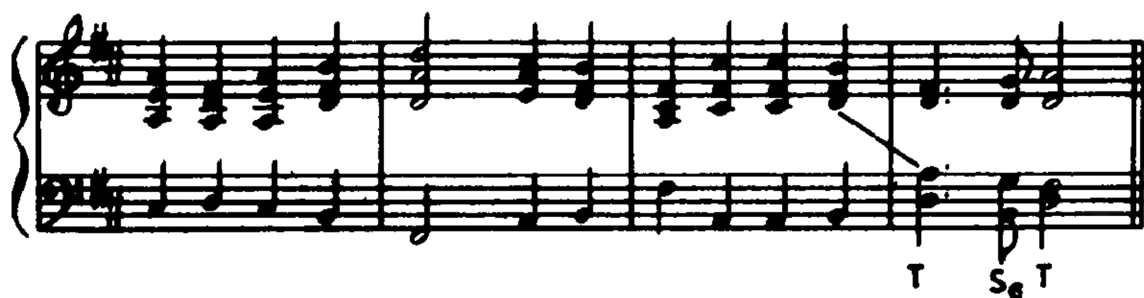
但在俄罗斯民歌和俄罗斯专业音乐中，自然大调的应用却有一些自己的特点，包括，下属和弦与副和弦的作用加强了（例如Ⅱ—Ⅲ—Ⅵ—Ⅳ或Ⅴ—Ⅲ—Ⅱ—Ⅲ—Ⅳ这样的进行），对二度关系与三度关系的和弦给予了更大的注意，T与D的作用有所降低（例如说，不一定要结束在主和弦上）以及三和弦T与Ⅱ级三和弦的对比并置（这可理解为与自然小调中t与dⅦ的交替调式关系相类似）。在自然大调中广泛使用自然小调，使得大调的T与平行小调的t在调式上完全平等，从而形成了新的交替调式体系（有关这方面进一步的论述见下面第7节与第49章交替大小调）这样，在自然大调中就更为充分地和更为独立地出现了各主要功能组的**所有和弦**。变格进行与变格终止的作用加强了就和小调中一样，并突出了它的多样性：

例27—410　　柴科夫斯基《禁卫军》
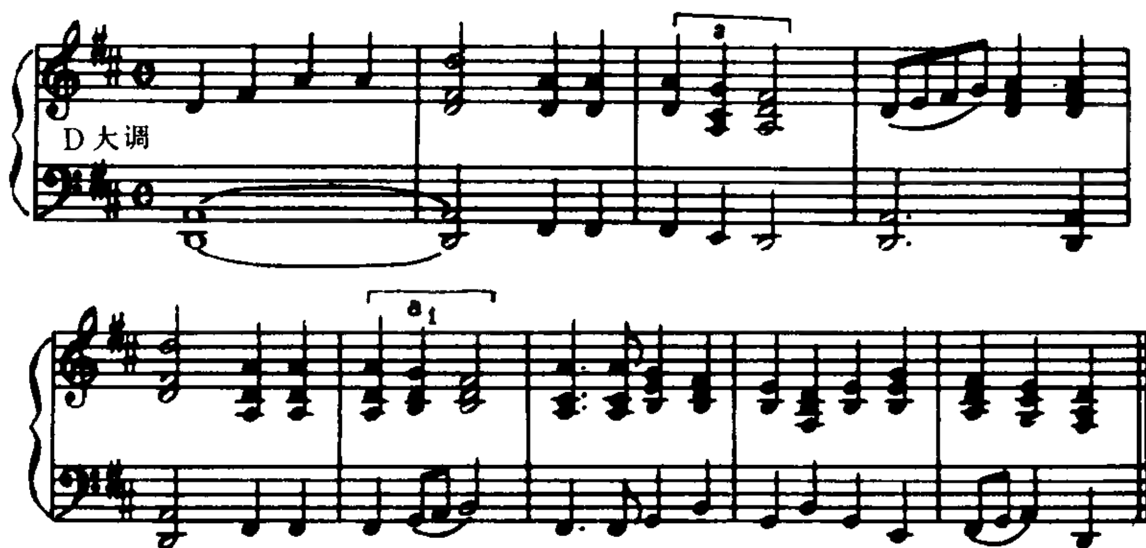
Allegro moderato

D大调

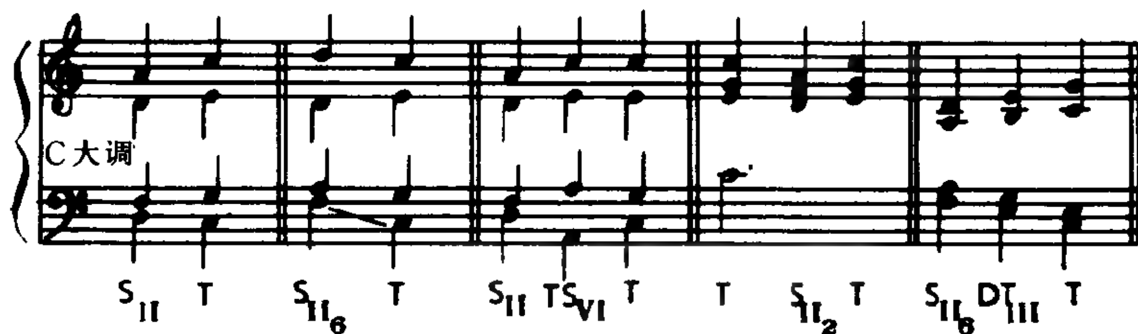
T　TS_{VI}　DT_{III}　D　T　D_6　TS_{VI}　DT_{III}　T



例27－411　　　　　　　　　　　　　　　　　选自塔涅耶夫改编的歌曲



例27－412



混合利第亚大调整个保留了自然大调的功能特点，不同处只是由于它降低了Ⅶ级而形成的小属和弦和Ⅶ级大三和弦。降Ⅶ级与Ⅰ级之间形成小七度，它以调式的名称命名（叫做“混合利第亚七度”）。

混合利第亚大调的这两个特殊和弦（d、大dⅦ）可以直接

与主和弦相连。但这种进行更有趣的是在于其中的混合利第亚大调和弦可以经过某种下属和音（SⅡ、TSⅥ、有时还有S）再进行到主和弦。这种方法又一次突出了俄罗斯民歌和俄罗斯古典音乐中的变格进行的作用：

例27－413

例27－414　　里姆斯基－科萨科夫《山谷中的雾》

7．交替调式

除了已指出的大调与小调的各种单纯的自然形式外，在俄罗斯民歌和俄罗斯作曲家的创作中还非常普遍地应用着交替调式。交替调式最简单的形式就是一个自然大调和它的平行小调以一定的方式结合在一个统一的调式中（例如：C－a、d－F等等）。

这种结合之所以可能，是由于两个调式的主和弦在调式功能上的真正的平等以及它们在音的组成上的一致性。旋律、和弦以及调式本身之所以能够交替，就在于相结合的这两个调式的音在组成上的一致

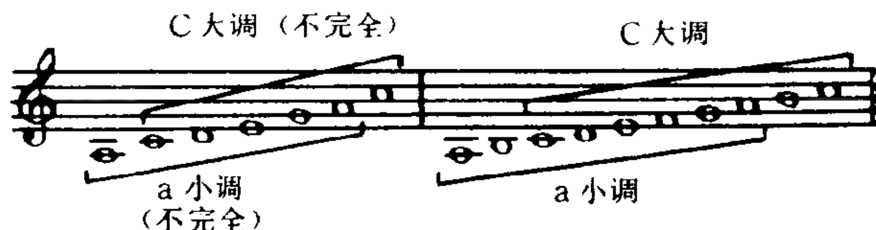
主和弦的同等地位是由于这两个主三和弦之间有两个共同音，从而在一定的条件下能形成一个共同的主和弦（以小七和弦形式）：

例27－415



结合在一个调式中的大调与小调（平行的）可以是不完全的（一般是调式交替的五声音列），也可以是完全的七声音列：
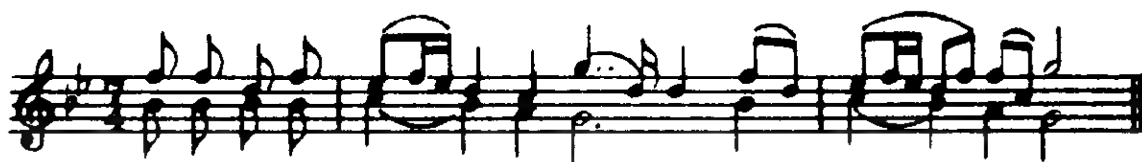
例27－416



交替——平行调式最重要的表现形式有：

a．音乐结构从一个平行调开始，结束在另一个平行调上。在实际的民歌创作中，最典型的是从大调开始，结束在平行小调上（大调——小调）：

例27－417 《啊！你这绣球花》



小调——大调的情况要少一些：

例27 418　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　《少女播种亚麻》（巴拉基列夫）



b．在一个音乐结构内离调到平行调，但整个的陈述最后仍回到原调。这种方法的特殊之处在于多次的离调到平行调。见巴钦斯基编的《卡卢日斯基省的俄罗斯民歌》（1954）中的《你呀！我的黑夜》。

在俄罗斯民歌和俄罗斯作曲家的和声语言中，交替调式的应用是非常普遍和极有特色的。

8．多声部结构的某些特点

为了实际掌握俄罗斯自然调式体系，掌握为民歌配和声和为旋律片断配不同和声的方法，以及为了对相应的谱例进行分析，必须对歌曲的多声部结构有某些了解。俄罗斯民歌的多声部陈述以及它的合唱改编曲不是用从头到尾的四声部，而是用支声，支声是指多声部中各个声部的旋律。这形成了一切民间合唱多声部中所固有的特殊的复调或复旋律特点。因此，在真正的民间多声部作品、各种各样的合唱改编曲以及由此而在许多俄罗斯专业音乐作品中，除了可以看到富于表现力的拖腔外，还有自由的声部交叉关系、部分段落的两声部结构、三度连续（经常在高音部或低音部有重叠）、单声部的领唱以及在结束终止中的同度或八度。在我们所举的这些为俄罗斯民歌配和声的例子中，都表现了这些多声部结构的特点，只是有些不一定非常明显，需要由教师帮助指出。

9．句法特点

关于音乐作品的句法结构，在俄罗斯音乐、在民歌、特别是

其中的悠长——抒情歌曲中，我们可以看到一系列生动而有趣的特点。这种歌曲所特有的歌唱性，旋律宽广的呼吸，音乐陈述的不间断性以及某种即兴因素等，使得方整结构以及虽非方整、但由等长的单位构成的结构，对于俄罗斯音乐来说，成为不典型的。这种句法特点在合唱和舞蹈歌曲中也存在，只不过是采取了较为隐蔽、不太引人注意的形式。（参见巴拉基列夫曲集中的合唱《漫步在草地》〔第33首〕，这里是一个 4 + 4 + 6 + 5 的19小节乐段，还可参见普罗库宁—柴科夫斯基曲集中的市井歌曲《灰色的鹰》〔第31首〕中 3 + 3 + 5 的11小节乐段，或者奥尔洛夫曲集中的轮唱曲《在门旁弹奏古斯里琴》和它的 4 + 4 + 5 的13小节乐段等）这些有趣的例子充分地说明了在俄罗斯音乐中，广泛地采用了各种各样的、自由的、不对称的以及不断变化的句法结构形式，具体地就是用三小节、五小节、七小节或其他形式的句子和结构，并把它们进行巧妙的变换或组合。除了这种自由和多变的句法结构外，俄罗斯专业音乐与俄罗斯民歌中的一个极大的特点就是各种拍号形式（$\frac{5}{4}$、$\frac{7}{4}$、$\frac{11}{4}$、$\frac{7}{8}$ 等等）以及它们在单一的结构或单一作品的陈述与发展中的大胆的变化（$\frac{3}{4}-\frac{4}{4}-\frac{5}{4}$、$\frac{2}{8}-\frac{3}{8}-\frac{4}{8}$、$\frac{4}{4}-\frac{5}{4}$ 等），可以用里姆斯基-科萨科夫的《俄罗斯民歌一百首》中有趣的歌曲（婚礼歌）《叶夫拉舍夫村的钟声》（第72首）为例，在它13小节的一个乐段中拍号作了这样的变化，$\frac{3}{8}-\frac{4}{8}-\frac{5}{8}-\frac{8}{8}$，而且在发展中变化得极为自然。

为民歌配和声举例（里姆斯基－科萨科夫的《菲利波夫》集中的悠长歌曲《啊！谁来关心我的痛苦》）：

例27－419

1（领唱部）
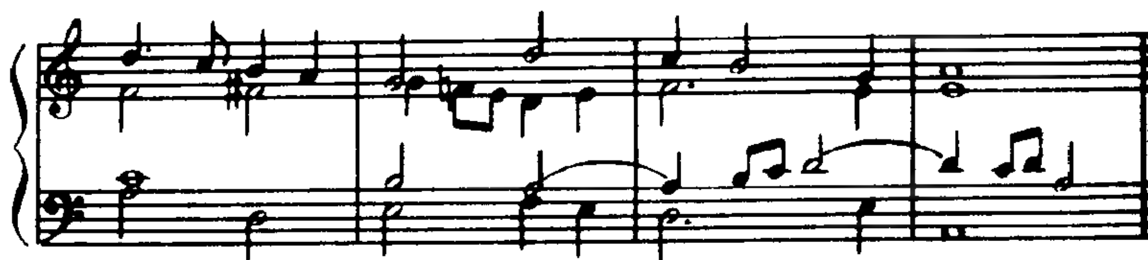
p

慢

2（领唱部）

3

4



(三声部，曲调在中声部)

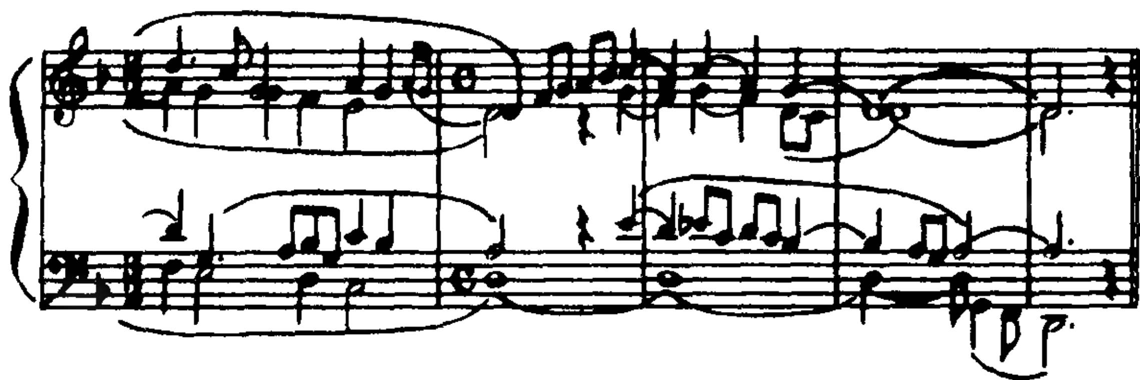
5

中音部

次中音部

低音部

(曲调在低音部，稍有变化，以形成一个引子和一个结尾)



10. 实践指示

为了使给民歌或俄罗斯民间风格的旋律配和声的书面习题减少一些困难，建议按照下列方法做：

a．首先要确定应以什么调式为所给的曲调配和声。调式取决于曲调的旋律功能特点。还要通过分析搞清，是否有改变调式（在曲调的中间和结尾）或调式交替的可能。

b．确定单声部的领唱段的范围，并不是所有习题都要用单声部的领唱开始（特别是在变奏中）

c．选择最合适的终止以及其具体的陈述方式（同度、平行三度、纯粹的和弦进行、“空”和弦或者使用持续音等等）。还要考虑各终止之间的关系，要适合于所选的调式及曲调。

d．找出对于这个曲调以及它的调式和节奏特点最合适的功能进行（“功能次序”）以及和声进行，这种进行应当有助于和声的发展和完整性

e．在开始试作时依靠在曲调下面的功能标记是有好处的，有经验以后可以不用。

f．在和声的陈述中，完全允许使和声的进行中断，形成暂时的单声部，甚至可以让几个声部同时停顿。

g．在这些配和声的习题中，即使是最初的尝试，也不应从头到尾都用四声部。在整个陈述中，和弦的重复音可采取各种不同方式。

h．为了避免那种对于民歌来说是不自然的从头到尾的四声部，建议把曲调写成带钢琴伴奏的单声部谱，这样就可以用较为自由的（所谓“器乐式的”）陈述和声部进行。

i．当曲调中有同一个旋律进行重复出现时，最好在调式——和声上有所变化。

j．在某些情况下，特别是在为曲调配钢琴伴奏时，最好为曲调写一个不大的引子和结尾结构，它对加强和声的音乐作用有极大的好处。

k．最好在教师的帮助下弄清所给的民歌的体裁特点，这（指体裁）对选择和声以及确定和声变换的频度（即所谓的“和声律动”）是有影响的。

l．建议为所给的曲调以各种不同的方法（按照功能标记、完全不按照、用同度的开头、结束在同度、用四声部作主要结构、写成钢琴伴奏的单声部谱、写成合唱等）来配几种不同的和声。

前面所举的为同一个民间曲调配不同和声的实例，无论在开始做题以前还是在已经取得了初步经验之后，都应该仔细地加以研究。

习　　题

口答习题

分析下列作品：

a．巴拉基列夫《不要风》（《歌曲40首》第一首）

b．鲍罗廷《农民合唱》选自歌剧《伊戈尔王子》

c．柴科夫斯基－普罗库宁歌曲第30首、第42首

d．李亚多夫的悠长歌（e小调）《忆往者》作品21钢琴曲

e．奥尔洛夫唐波夫省歌曲《在门旁弹奏古斯里琴》、《我在黎明起来》

f．穆索尔斯基合唱《拉着小手》选自歌剧《霍万兴那》

g．里姆斯基 科萨科夫《故事与开场白》选自歌剧《萨特阔》、卢米尔之歌 选自歌剧《姆拉达》、俄罗斯民歌第37、41、61、63首选自《民歌一百首》作品24

h．叶夫谢耶夫无伴奏二重唱《喂！田野》作品9之1、钢琴曲《俄罗斯变奏曲》（主题）作品41

i．戈利杰魏泽《钢琴曲集》作品11第24、37、44曲

j．舍巴林合唱《战士之墓》（第1—5小节）

书面习题

a．为下列片断配几种不同的和声：

例27－420

C大调



b．为下面的曲调配和声：

例27－421

慢的

1

2

t s_6 d dt_{III} d_{VII_6} d s_6 t ts_{VI} dt_{III} d_{VII_6}

s dt_{III_6} ts_{VI} d_6 s_6 d_{VII_7} t ts_{VI} st

3

4 快的（交替的A大调）

（同度）

（#f小调）

5

（多里亚小调）

6

7（弗里吉亚小调）



c. 以我们举出的范例（例27—419）为基础，为民歌《啊！谁来关心我的痛苦》配新的和声。

d. 采用别的民间曲调和和声进行，用自然调式，独立地写作一些片断或习作。

第二十八章

终止中的重属和弦

1. 绪　论

所有各种自然的、和声的以及旋律的大调和小调都有一个共同之处，它们都是自然音体系的调式。它们的一切和音都直接从属于主和弦，成为其属、下属或副和弦。

但在自然音体系之外还广泛地使用着各种不稳定的半音变化的和弦。

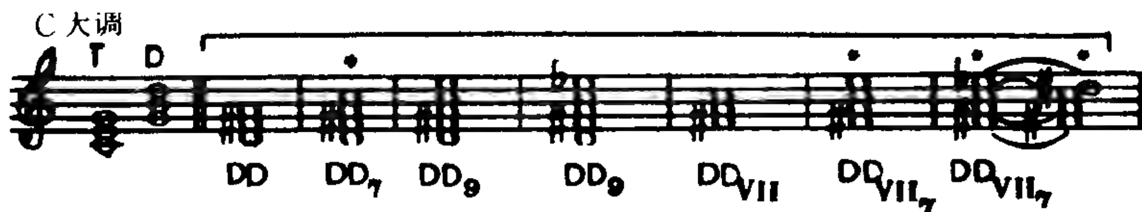
半音和弦给调式带来了新的倾向性，丰富了调式的和弦，特别是给它带来了新的表现上的可能性。但是这些新的和弦仍然是以主和弦为中心，尽管这种关系不是直接的。

2. 重属和弦组

在半音和弦中应用得最广的是自然调式体系中的属和弦的属和声。

如果把C大调的属三和弦当作临时的主和弦，以此为基础，就可以构成下列属于它的属功能组和弦：

例28－422



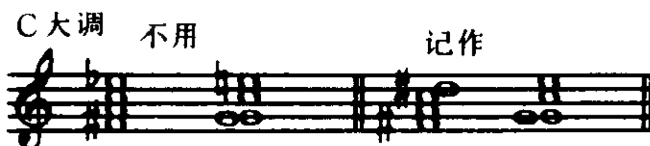
这组和弦最重要的特点是升高了音阶的Ⅳ级。自然的Ⅳ级本来是下属和声（S，SⅡ，$SⅡ_7$）的标志，但升高以后，它就改变了自己的功能和倾向，成了属和弦的导音。

这组和弦的名称叫做重属和弦，用两个字母—DD—标记，对于在自然的属和弦的Ⅴ级上建立的和弦，只要再加上一个数字以表明和弦的形式，如：DD_6，DD^4_3，DD_9等。而属和弦的导和弦则要在DD两个字母以外再加上罗马数字Ⅶ及表示和弦形式的数字，如：$DDⅦ_7$，$DDⅦ^6_5$等。

注：在例28－422中标有星号的和弦是实践中最常用的。
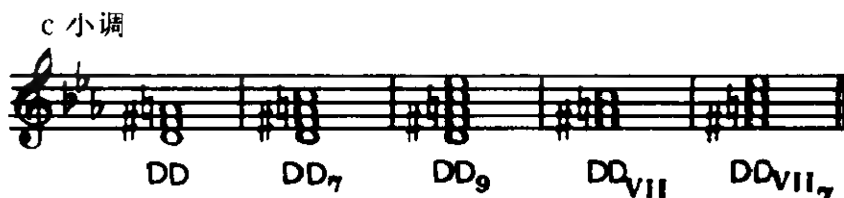
在大调中放在K^6_4之前的$DDⅦ_7$（以及它的第一转位$DDⅦ^6_5$）中的降Ⅲ级（属和弦的减导七和弦的七音）经常记作倾向于Ⅲ级（K^6_4的六音）的升Ⅱ级。

例28－423



小调DD组的和弦与同名大调中相应的和弦在结构上完全相同，只有一些例外，在大调中，九和弦可能是大九和弦也可能是小九和弦，而在小调中则只有小九和弦。导七和弦在大调中可以是减七和弦也可以是半减七和弦，而在小调中则只有减七和弦。

例28－424



3．重属的作用

由于习惯于一定的终止型的进行，因此在下属和弦之后，听觉总是期待着象一般情况那样出现属和弦，T—S—D—T。

如果在下属和弦之后用重属和弦，由于新的倾向性出现，使得属和弦由可能出现变成了必须出现，因为DD和弦要求解决到属和弦（当作自己的主和弦），T—S—DD—D—T。

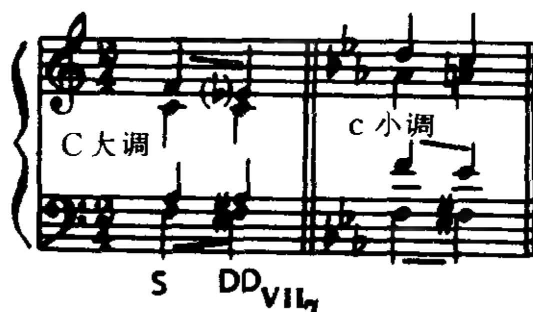
4．重属和弦的预备

下属和声（S，SⅡ，SⅡ7，S7）之后的任何DD和弦都用S的根音（或SⅡ和SⅡ7的三音）作半音进行到DD的导音（升Ⅳ级），从而引入各种DD和弦。

由于终止的下属和弦典型的做法是将S的根音放在低音部，因此这种半音的进行也主要出现在低音部，在高音部和中音部的比较少。

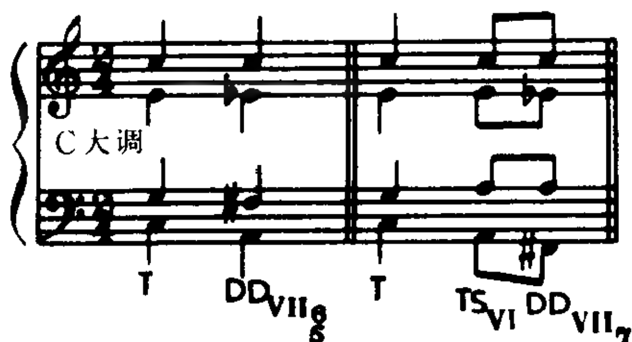
如果在下属和声中重复了根音（或SⅡ的三音，这实际上是相同的），为了避免出现对斜关系，应采用以下方法：Ⅳ级在一个声部中作半音上行的同时，另一个重复该音的声部作全音下行（形成减和弦DDⅦ7）或半音下行（形成半减DDⅦ7）：

例28－425



重属和弦也经常直接用在T或TSⅥ之后：

例 28－426

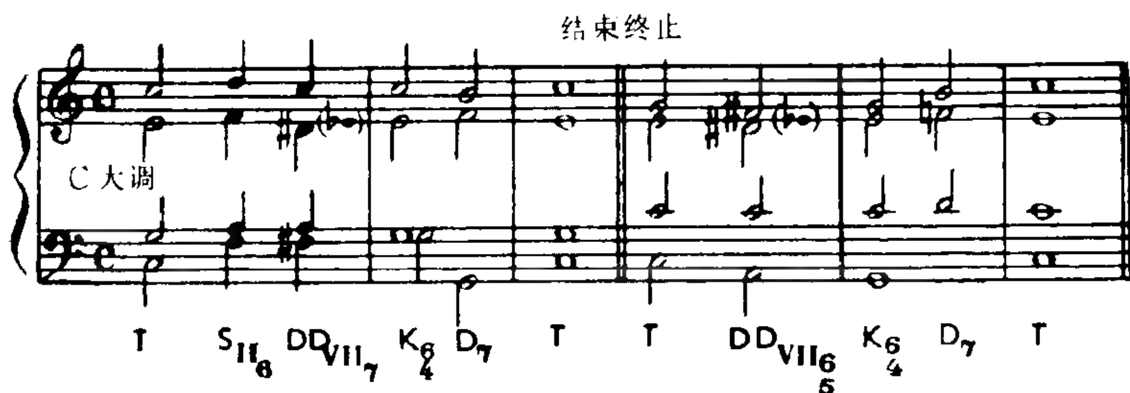


5．DD经过K_4^6解决到属三和弦

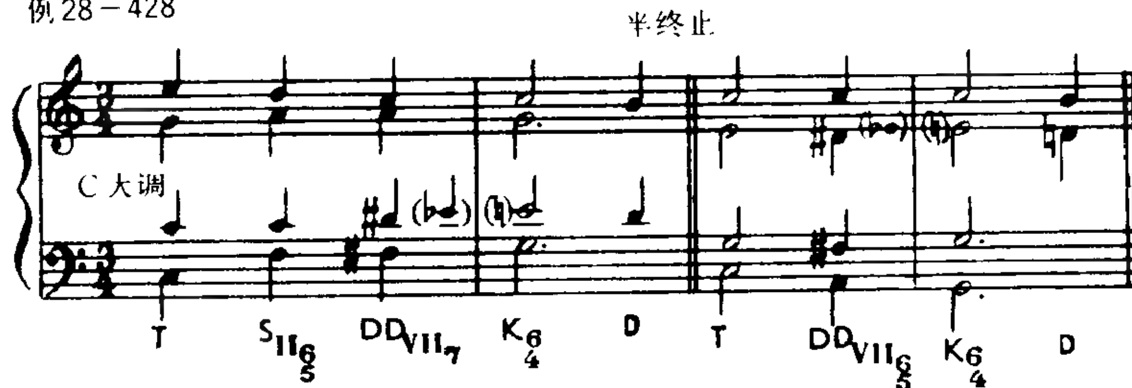
终止的四六和弦在十八和十九世纪外国音乐的古典终止中几乎是必不可少的，因此，这种DD经过K_4^6到D的进行无论是在结束的终止还是在半终止中都是最常见的。

这时在DD和弦的低音部应该用围绕K_4^6低音的两个音中的一个，也就是音阶的#Ⅳ级或Ⅵ级。DD的导音（#Ⅳ）按自己的倾向性解决，也就是作小二度上行，共同音保持不动：

例 28－427



例 28－428



例 28－429　　　　　　　　　　　　莫扎特《g 小调交响曲》第一乐章

Allegro

♭B 大调

TS$_{VI}$　DD$_{\substack{6\\5}}$　K$_{\substack{6\\4}}$　D

例 28－430　　　　　　　　　　　　贝多芬《第七交响曲》第二乐章

Allegretto

C 大调

TS$_{VI}$　DD$_{\substack{4\\3}}$　K$_{\substack{6\\4}}$　D　T

6．直接解决到属和弦

重属和弦与属和弦的关系相当于属和弦与主和弦的关系，因此如果由 DD_7 解决到属三和弦，也就相等于从属七和弦解决到主和弦：

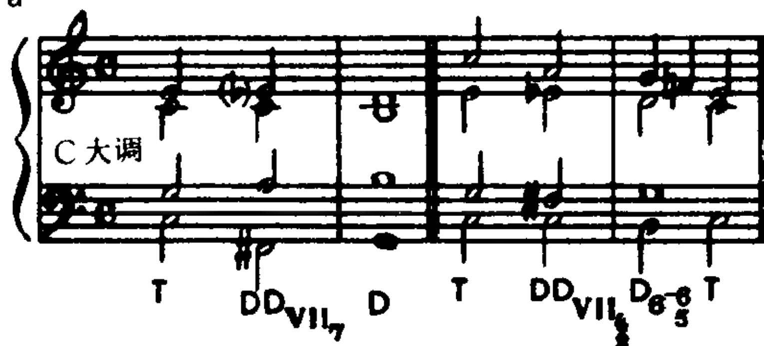
例 28－431

C 大调
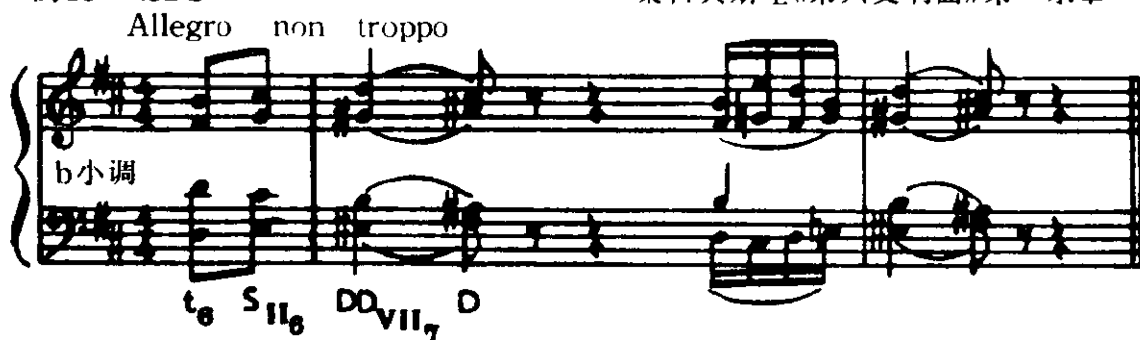
T　DD$_{\substack{6\\5}}$　D　TS$_{VI}$　T　DD$_{\substack{4\\3}}$　D　T$_6$　T　TS$_{VI}$　DD$_7$　D　T

由 DDⅦ$_7$ 解决到 D 就象从 DⅦ$_7$ 解决到 T：

例28－432 a

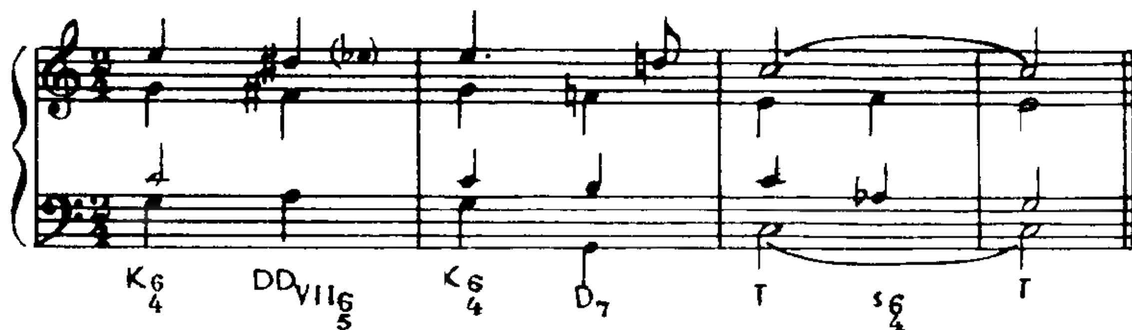


例28－432 b　　　　柴科夫斯基《第六交响曲》第一乐章
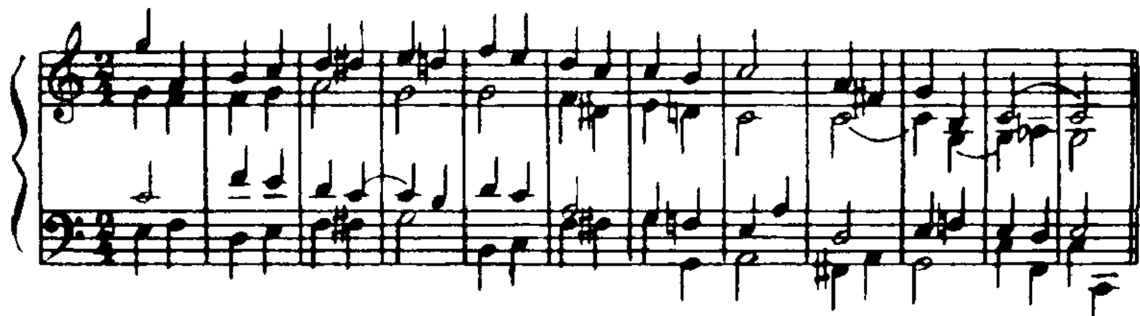


有时，某种形式的DD和弦在终止中可以处于两个K_4^6之间，形成辅助和弦：

例28－433



配和声举例：

例28－434



习　　题

口答习题

分析下列片断，特别注意重属和弦的用法：(包括声部进行的方法)：

a．贝多芬《奏鸣曲》作品14之2第一乐章（第37－45小节）

b．门德尔松《无词歌》第九首（第3—6小节）、第14首（第1－8小节）、第22首（第2－9小节），第28首（第1—4小节）

c．古里列夫浪漫曲：《一颗虚假的心》（第1—8小节）、《她多可爱》（第1—8小节）
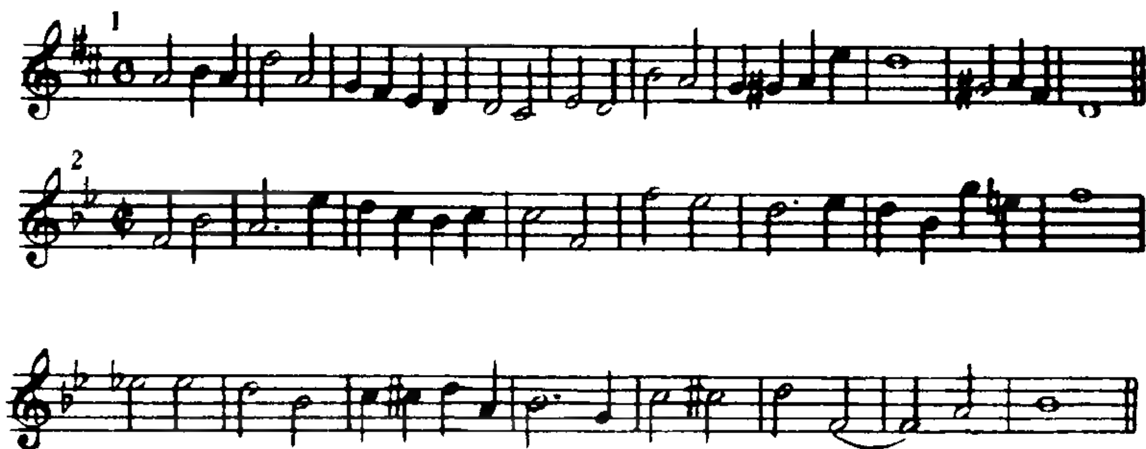
d．舒曼《荷花》（最后5小节）

e．肖邦《夜曲》作品15之2（第1—8小节）、《夜曲》作品48之1中段（第1—4小节）

书面习题

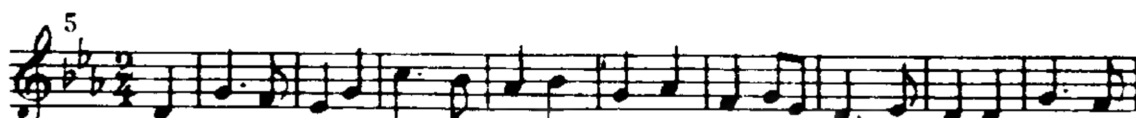
a．为下列旋律和低音配和声：

例28－435




3
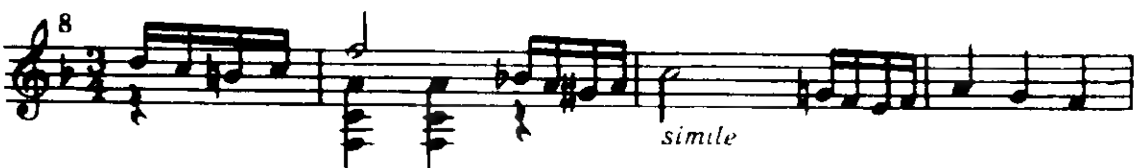

4

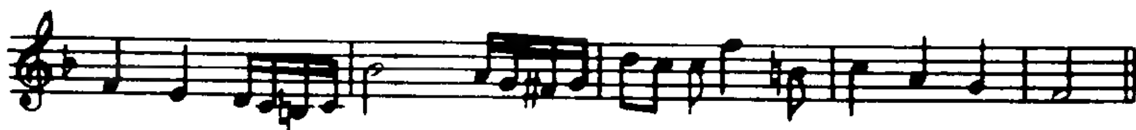

5
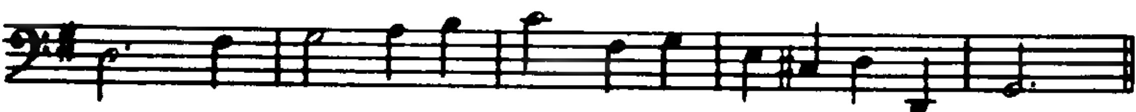



6
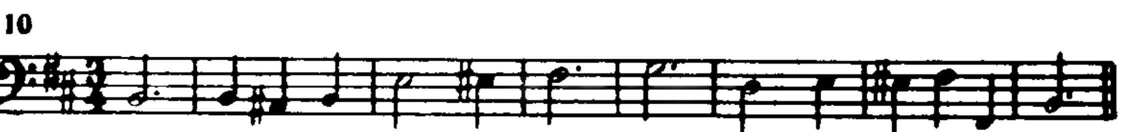

7


8
simile
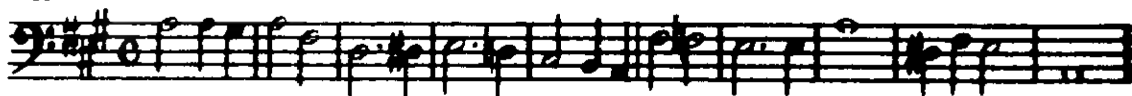



9
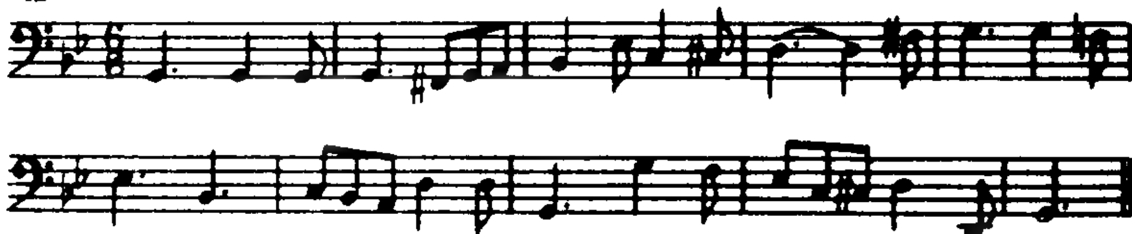



10

11

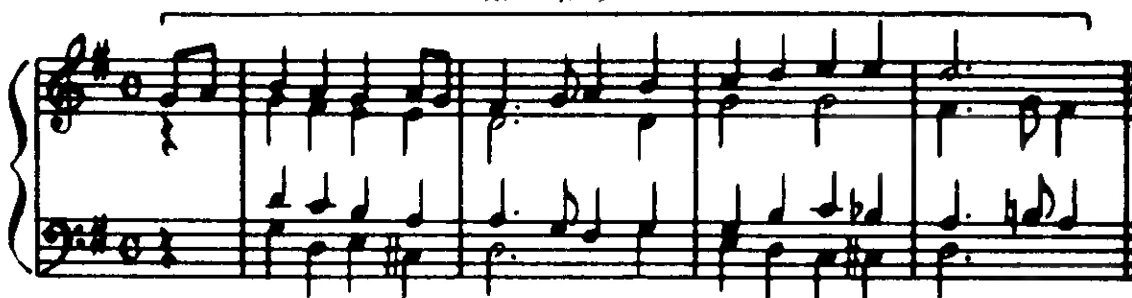


12



b．把下面的乐句扩展为乐段，在结尾处作有辅助的四六和弦的补充：

例28－436



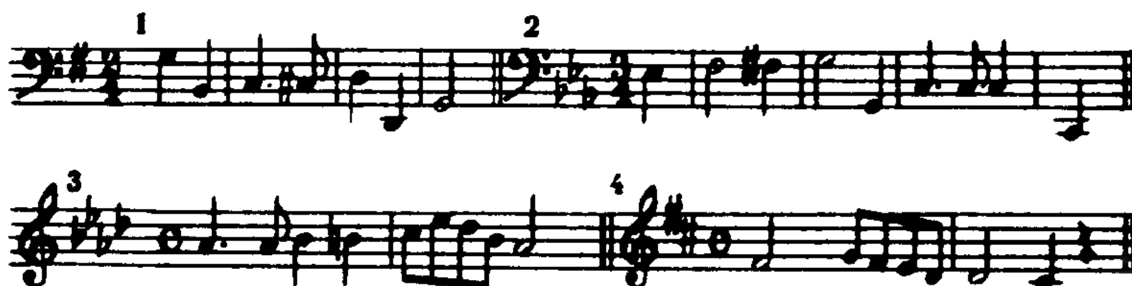
键盘习题

a．在不同的调上构成重属组的所有和弦。

b．弹奏使用重属组和弦的结尾进行。

c．为下列片断配和声：

例28－437



第二十九章

结构内的重属和弦

1. 概　论

DD 组和弦不仅用在终止中，还用在结构的内部。如果说在终止进行中DD经常是用下属和弦作准备，那么当不在终止中而是在结构中间时，它主要用在主和声（T或TSⅥ）之后，用在D或D_6之后的较少。

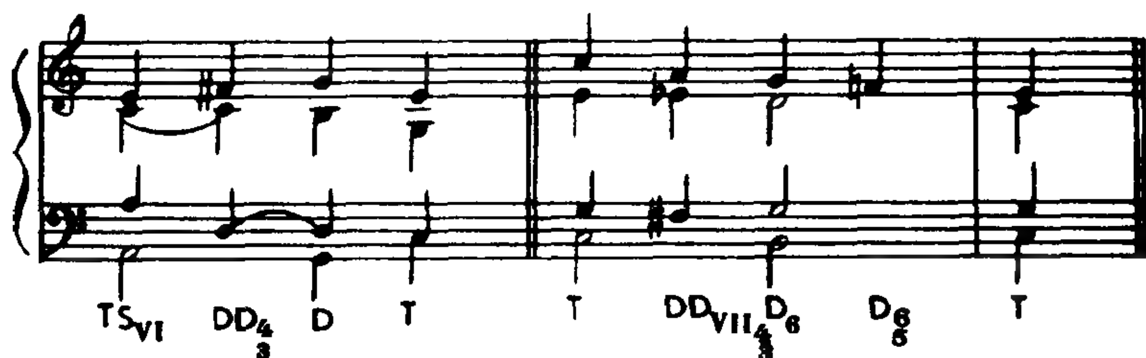
2. DD解决到D和T_4^6（经过的）

在终止中使用DD和弦时，几乎只采用那些能保证通过平稳进行、使D的根音保持在低音部的和弦形式。但在结构内部则可以用DD的任何一种转位形式，因为上述要求已不存在：

例 29－438
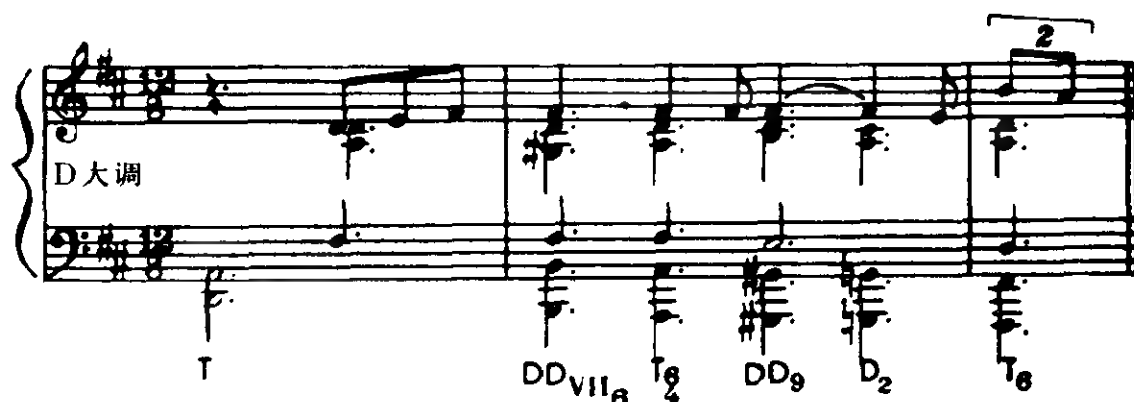
C 大调

T　DD_2　D_6　T　D　DD_{VII_6}　D_6　T　T_6　$DD_{\frac{6}{5}}$　D　T



就象各种DD和弦解决到终止的四六和弦一样，它也可以在同样的声部进行条件下，解决到经过的四六和弦（T^6_4）。在四六和弦之后可以用另一种转位形式的DD或其他和声：

例29－439　　　　柴科夫斯基《第五交响曲》第二乐章



3．DD到D组不协和弦的进行

任何一个DD和弦都可以进行到属和声组的某一个不协和弦，如：D_7、$DⅦ_7$、有时还有D_9。

作这种进行时，DD的导音（#Ⅳ）下行半音到D_7的七音或$DⅦ_7$的五音，也就是与其倾向性作相反的进行。

和弦的七音作正常的级进下行，共同音保持不动（和声连接法）。这种进行也用在终止中。

例29－440 a

C大调

T　TS_{VI}　$DD_{\frac{6}{5}}$　D_2　T_6　T　TS_{VI}　$DD_{\frac{6}{5}}$　$D_{VII_{\frac{4}{3}}}$　T_6

T_6　DD_{VII_2}　$D_{\frac{4}{3}}$　$\frac{6}{5}$　T　$DD_{VII_{\frac{4}{3}}}$　D_{VII_7}　$D_{\frac{6}{5}}$

例29－440 b

c小调

t　$DD_{VII_{\frac{4}{3}}}$　D_{VII_7}　t　t　$DD_{\frac{4}{3}}$　D_{VII_2}　D_7　t

例29－440 c

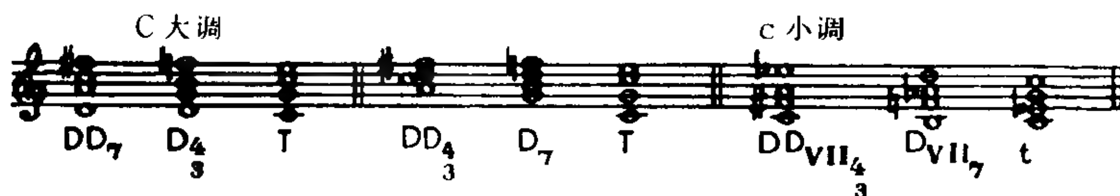
柴科夫斯基《黑桃皇后》

a小调

s_6　s　t_6　DD_9　D_7　6　s　t_6

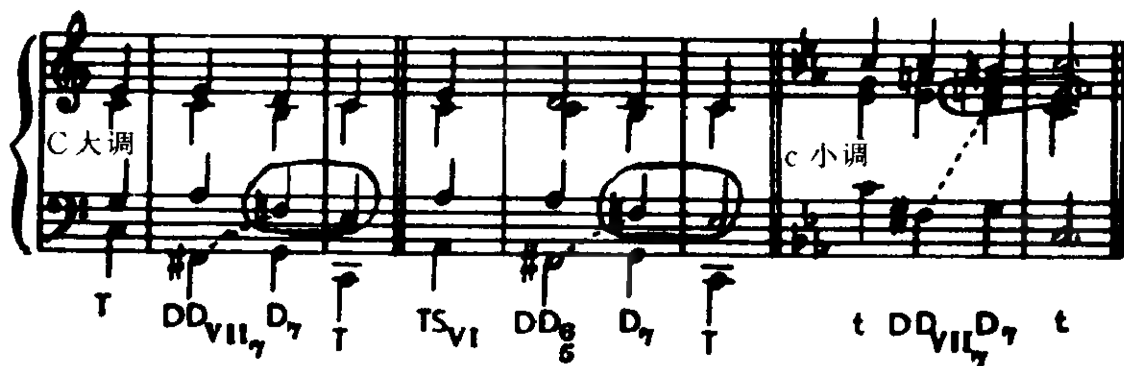
注：如果在DD－D的进行中，两个功能的不协和和弦都采用同一的转位形式，例如DD_7－D_7或$DDⅦ_7$－$DⅦ_7$，这样就形成了一个类似模进的动机或音组的短的、半音的属和弦四度连续进行，其声部进行与自然音阶的七和弦连续完全相同。（见前面有关自然音模进的章节）

例29－441



当由DD^{6}_{5}和$DD\text{VII}_7$（注意，这两个和弦的低音都是DD中的导音）进行到原位的属七和弦（D_7）时，有时会出现对斜关系。在这种进行中，由于到D_7的倾向性吸引了人们的注意力，使这种对斜关系不大显著。这种进行是由于想使终止结束得更为完满有力，因而在终止中使用了原位的D_7所造成的：

例29－442
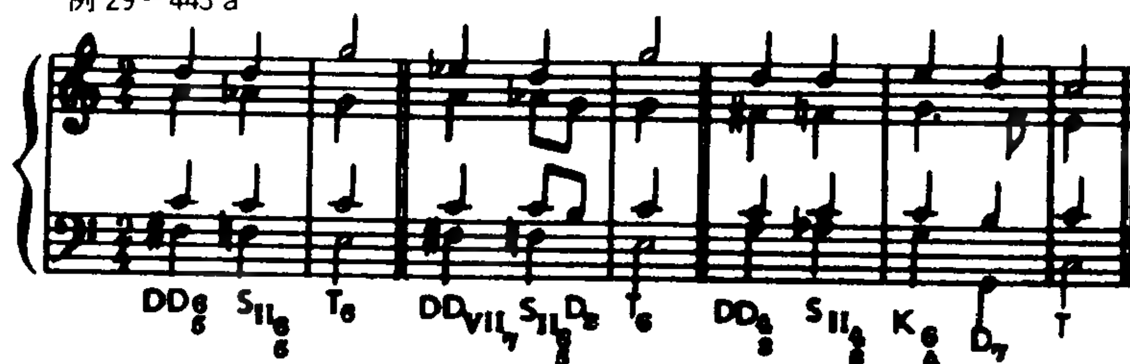


4．DD到S组不协和弦的进行
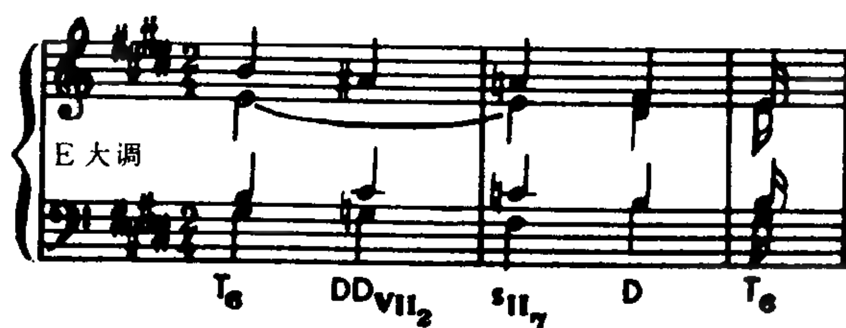
DD有时通过使三音与五音（$DD\text{VII}$的根音与三音）作半音下行的办法进入相应的小调或和声大调的$s\text{II}_7$。

在大调中，这时一般是进入和声大调的下属组（经常是$s\text{II}_7$，有时是s），这比进入自然大调时会有更多的半音进行。在下属之后接各种形式的D或在有变格性质的进行中进入主和弦（参见瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》最后几小节和巴拉基列夫的浪漫曲《梦》的结尾）：

例 29－443 a
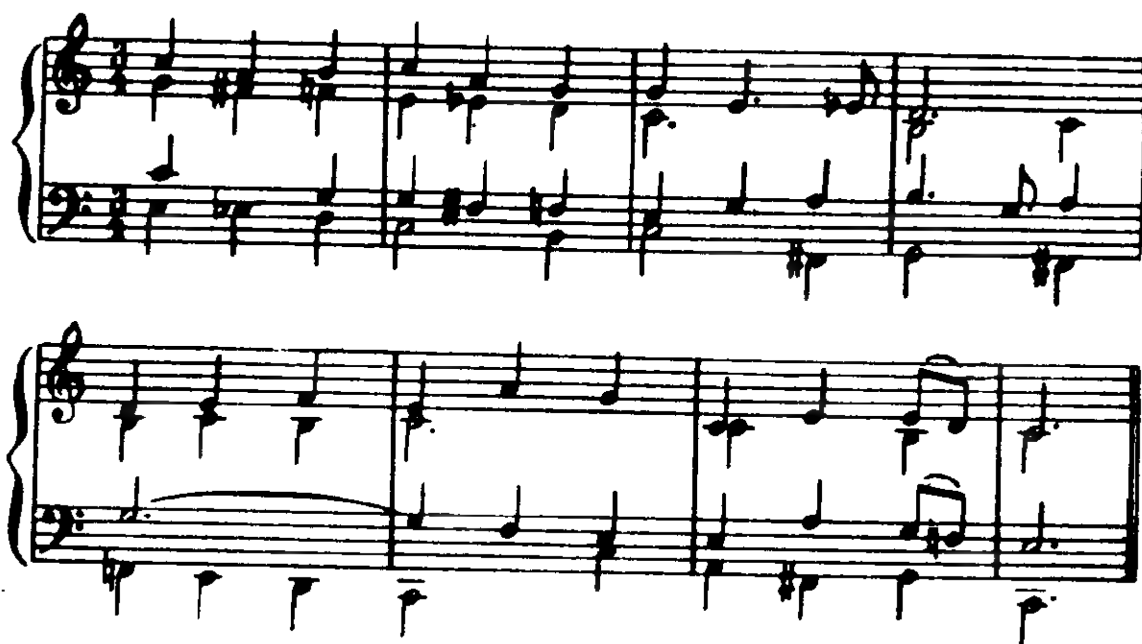


例 29－443 b　　　　里姆斯基　科萨科夫《雪姑娘》



配和声举例：

例 29－444



习　　题

口答习题

分析下列片断中应用DD的位置和条件：

a．舒曼《少年曲集》第34首（第1—4小节）

b．舒曼《儿童情景》作品15之1（第1—8小节）

c．舒曼《狂欢节》中的Estrella, Valse allemande

d．贝多芬《奏鸣曲》作品26第一乐章（第1—8小节）

e．瓦尔拉莫夫浪漫曲《明亮的星》（第22—31小节）

f．久比克浪漫曲《心啊！心》（第1—8小节）

g．柴科夫斯基歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》引子的开头

h．古利列夫浪漫曲《我在离别时说的》

书面习题

为下列旋律和低音配和声：

例29－445

1

2

3

4

5

6

7

DD S_{II}

8

simile
D T $DD_{VII}{}^{4}_{3}$ D_{VII_7} D^{6}_{5} S_6 s_6 T^{6}_{4}

DD_{VII_7} D_2 T_6 DD_{VII_2} D^{4}_{3} T S_7 S^{6}_{5} DD^{6}_{5} DD_{VII_7} K^{6}_{4} D_7 T

9

10
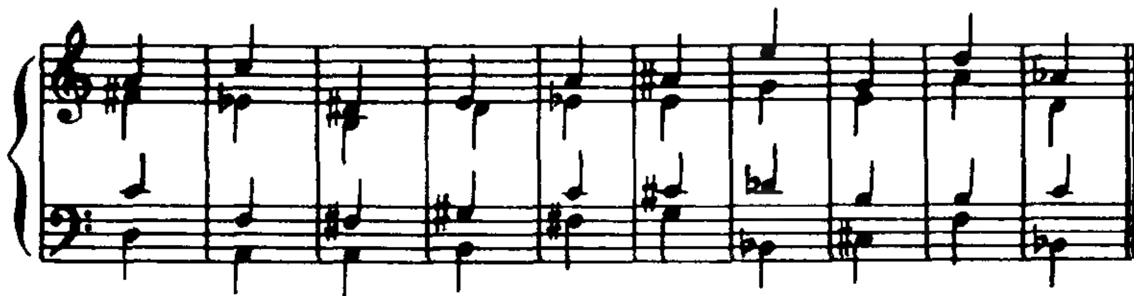
11

12

键盘习题

判断下面的每一个和弦是哪个大调或小调的重属和弦，用不同的方法弹奏每一个和弦到原位或转位的D_7和$D\text{Ⅶ}_7$的进行，再解决到主和弦：
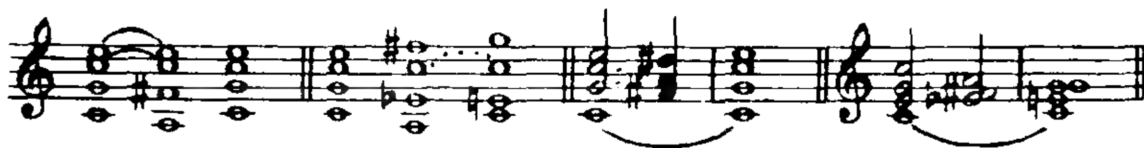
例29－446



补　　充
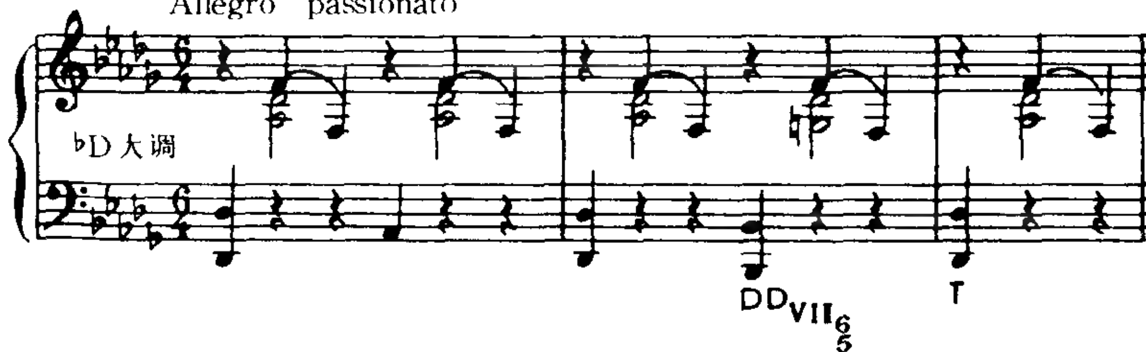
1．已知DD可以解决到终止的四六和弦，这是一个以属音为低音的、由主三和弦的音构成的和弦。这就为DD直接解决到主三和弦提供了依据。由于DD组与T之间有共同音，保证了二者的连接的平稳和自然，从而使这个连接得到了广泛的应用：

例29－447
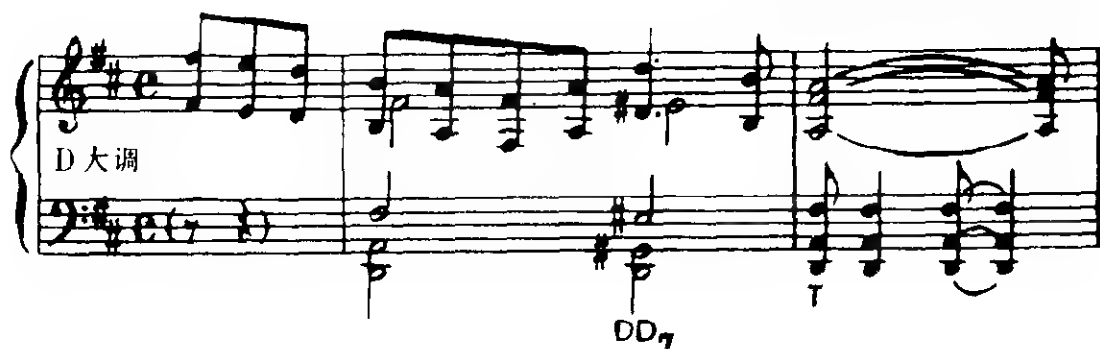


使用最多，最有特点的是DDⅦ$_7$（DD$_7$要少得多）。把它作为辅助和弦，放在两个相同形式的主和弦之间。这时声部平稳进行，或在低音保持主和弦的根音：

例29－448　　　　巴拉基列夫浪漫曲《我爱过他》



例29—449　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　柴科夫斯基《第六交响曲》



2．DD还可象已指出的那样，进行到下属和声（见例29—443）

补充习题

分析卡巴列夫斯基的c小调前奏曲作品38之20（第1—8小节）

第三十章

重属和弦中的变音

1. 绪 论

用半音来加强在调式中已经存在的全音的旋律的倾向性，叫做变音。

变音突出的一个特点是它不改变和弦的功能属性（象半音变化所做的那样），也不超越原调范围。

变音的标记是用一个数字表示和弦中哪一个音（五音、三音还是根音）要进行变化，并在这个数字前面加上升号或降号。这个标记写在原来的和弦标记的左边。例如：$\sharp$ D_7即升高五音的属七和弦，$\flat$ $DVII_3^4$即降低三音的导三四和弦。

2. 变DD组和弦

在变音重属和弦组中有一些和弦含有增六度，因此，整个变DD组和弦有一个总的名称，叫做含增六度的重属和弦组。

这个增六度是在小调或和声大调的Ⅵ级与升高了的Ⅳ级（DD的导音）之间形成的：

例30－450



增六度再加上一两个音就形成了最常用的各种DD和弦。这些和弦根据自己的音程结构而命名：

例30－451

C 小调

没有

极少见

DD 增六　DD 增$^4_3$　DD 倍增$^4_3$　DD 增$^6_5$　DD 倍增$^6_5$

在创作实践中，这些和弦主要只用上面列出的这些转位，也就是增六度的低音总要放在低音部。

3．DD变音和弦的准备

变音重属和弦以主三和弦、主三和弦的转位或S组和弦作预备。

一般来说，下属组和弦应将Ⅵ级或降Ⅵ级放在低音部，这样含增六度的DD和弦才能形成它应有的典型形式：

例30－452

C 大调　　C 大调（小调）　　等等

$S(s)_6$　TS_{VI}　$S(s)_6$　$S(s)_{II^4_3}$
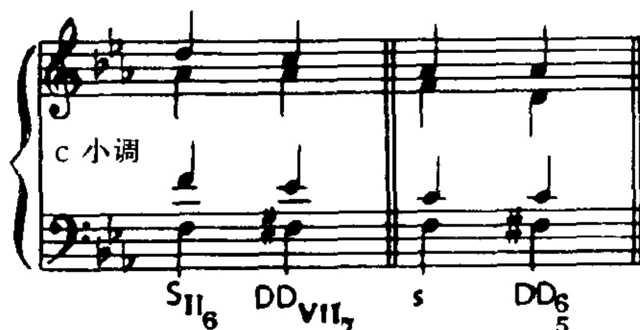
例30－453　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品13终乐章

♭E 大调

S_6　$♭_5DD^4_3$　D

自然的下属和弦把Ⅳ级放在低音部比较少见。因为这样变音DD和弦必然要形成这个Ⅳ级的半音上行（为了避免对斜关系），并形成不习惯的音响与形式（用减三度代替了增六度）：
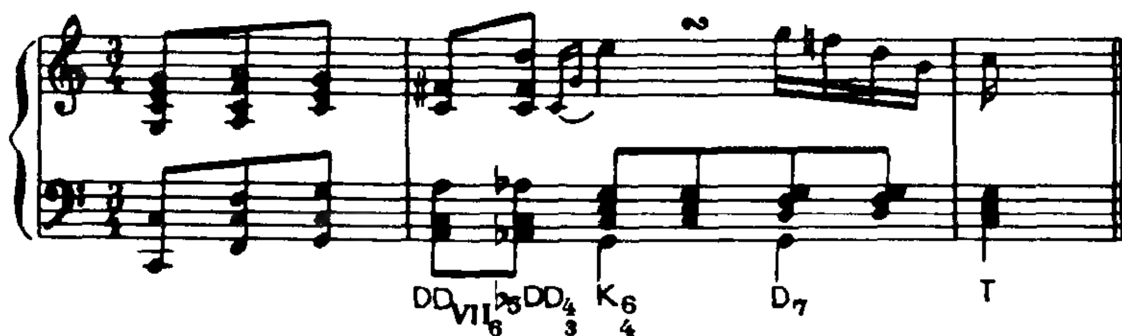
例30－454



有时在DD和弦的前面或后面使用属三和弦，这时DD起着辅助和弦的作用。

DD的一般形式（即没有变音的形式）放在变音DD之前，同时让低音作半音进行，这也是完全正常的：

例30－455　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品7
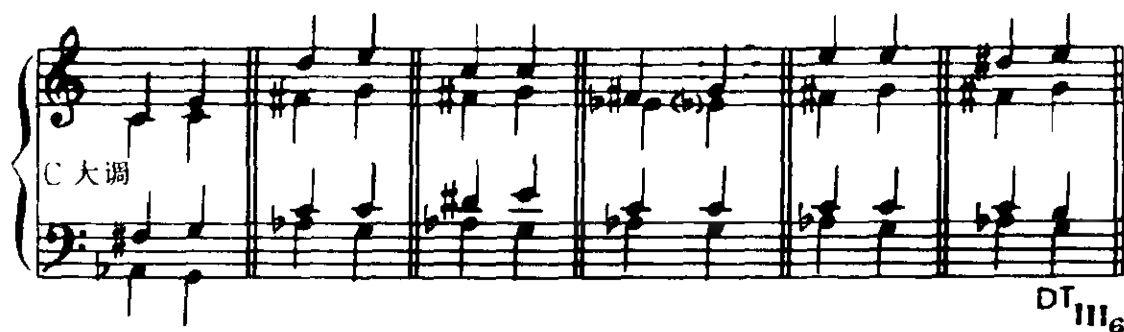


4．含增六度的DD解决到K_4^6和经过的T_4^6

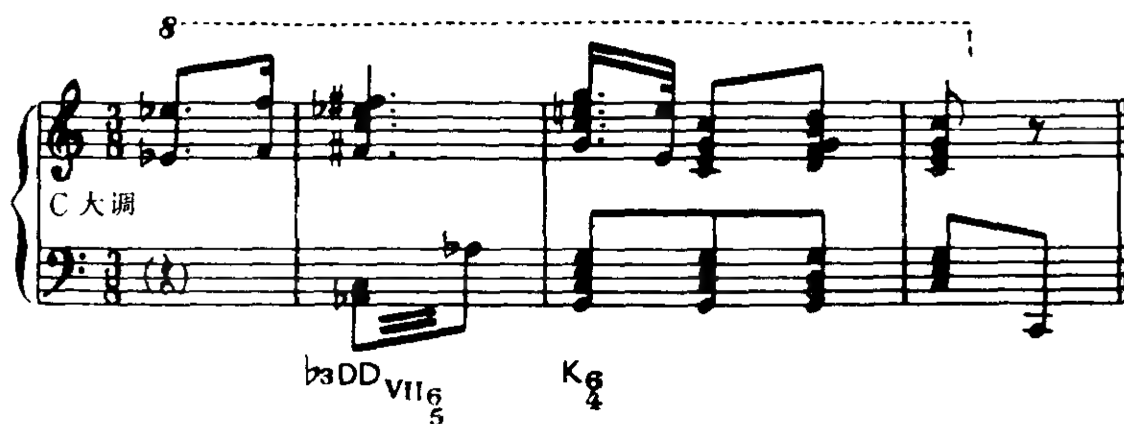
这组和弦的基本解决方法是，根据和弦位置的不同，增六度解决到八度，它的转位减三度则解决到八度或同度。

其他声部作平稳进行，共同音必须保持不动：

例 30－456
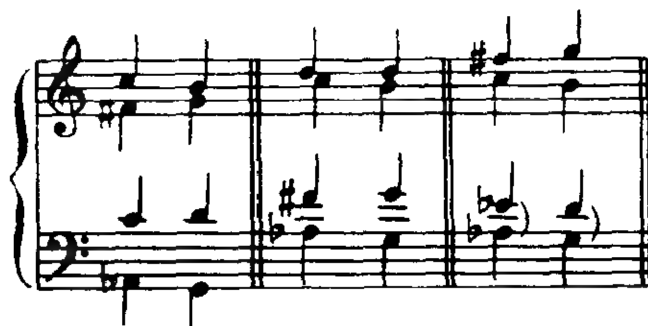


例 30－457　　　　贝多芬《第五交响曲》

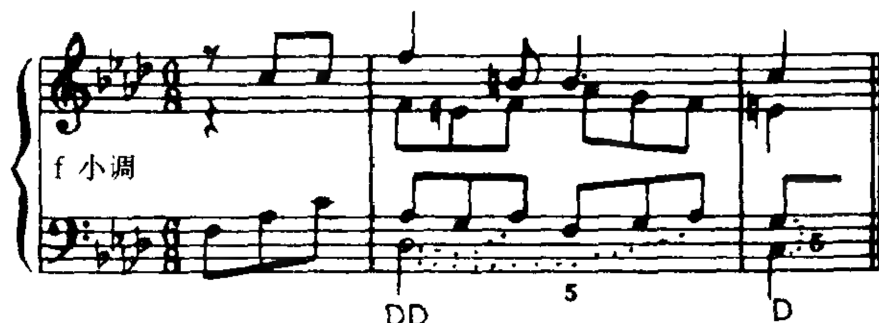


所有这些DD和弦最常见的是解决到K_4^6，倍增三四和弦与倍增五六和弦只有这一种解决办法。K_4^6也可以用含六度的属和弦来代替（见例30－456最后）。增六和弦，增三四和弦和增五六和弦还可以解决到属三和弦：

例 30－458
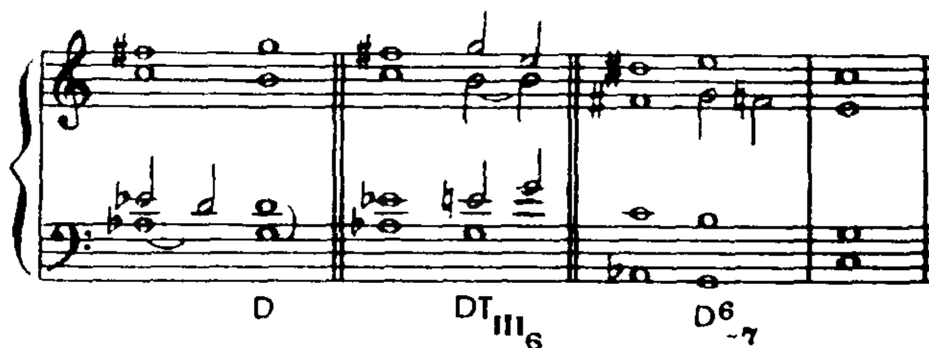


例30－459　　　　　　　　　　　　　　　　　　莫扎特《费加罗结婚》



从例中可以看出，在DD增五六和弦解决到D时，形成了一个平行纯五度（这是由莫扎特开始使用的，因此也叫做莫扎特平行五度）。当它是出现在低音部与某一个内声部之间时，是允许的。要想避免这个五度，可以先把DD的增五六和弦变为增三四和弦或把变音DD和弦解决到含六度的属和弦（到变音D的较少见）：
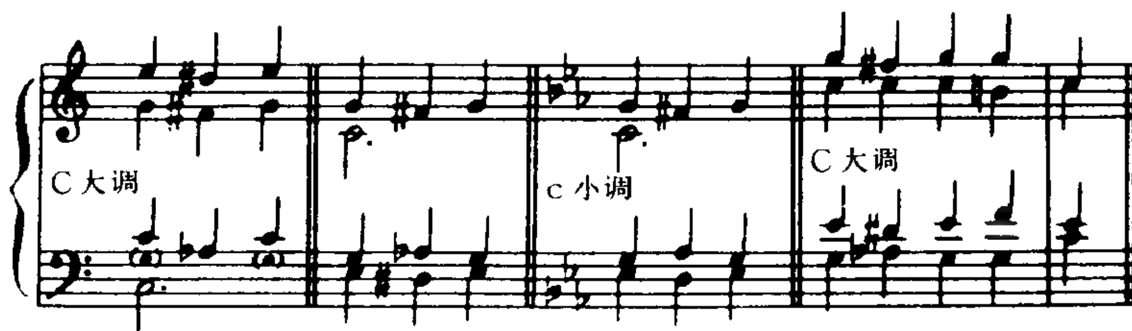
例30－460



补　　　充
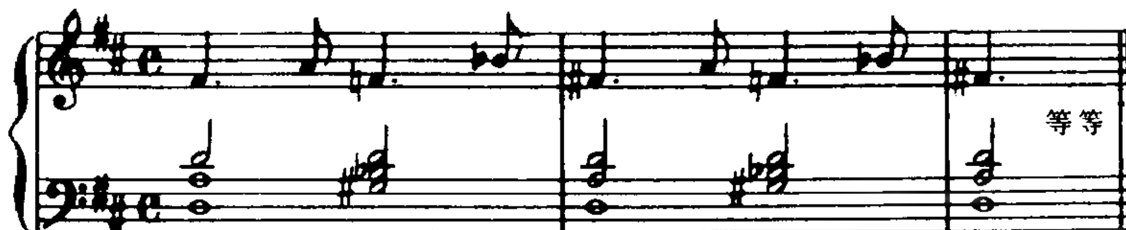
含增六度的DD和弦有时用在两个原位三和弦或它的六和弦（有时是终止的四六和弦）之间。这时声部进行按照辅助和弦的典型做法平稳进行：

例30－461
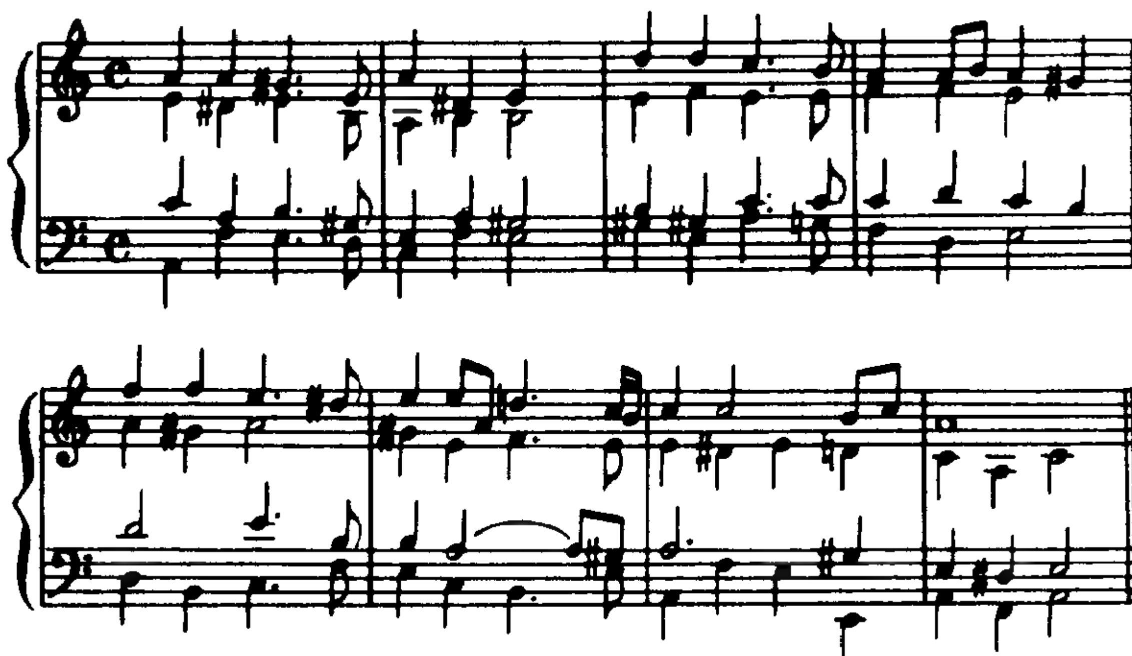


这种进行有些类似变格进行，因此它既可以作为变格进行用在结构内部，也可以用于补充终止：

例30－462　　柴科夫斯基《第六交响曲》（缩写）



配和声举例：

例30－463



习　　题

口答习题

找出下列作品中的DD组变音和弦：

a．贝多芬《奏鸣曲》作品10之1（第1页）

b．莫扎特《D大调奏鸣曲》（戈利杰魏译版第六首，第一页）

c．肖邦《降A大调圆舞曲》作品42（Sostenuto部分与结尾部分）、《a小调练习曲》作品25

d．达尔戈梅日斯基浪漫曲《我忧伤》、《又寂寞，又忧郁》

e．古利列夫浪漫曲《一颗虚假的心》

f．圣·桑歌剧《参逊与达丽拉》中达丽拉的降D大调咏叹调

书面习题

a．为下列旋律和低音配和声：

例30—464

4

5

6

7

8

simile

9

10

b．把例21　296的乐句扩展成乐段，采用DD变音和弦。

键盘习题
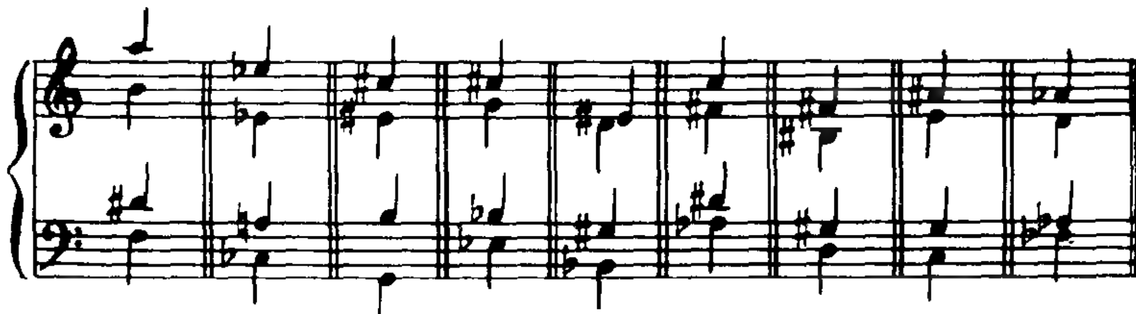
a．在指定的调和指定的音上建立DD变音和弦的增六和弦、

增三四和弦、增五六和弦、倍增三四和弦和倍增五六和弦。

b．弹奏在下属和弦及主和弦之后应用上述各和弦的终止。

c．判断下列和弦，用各种方法解决，并进行到主和弦：
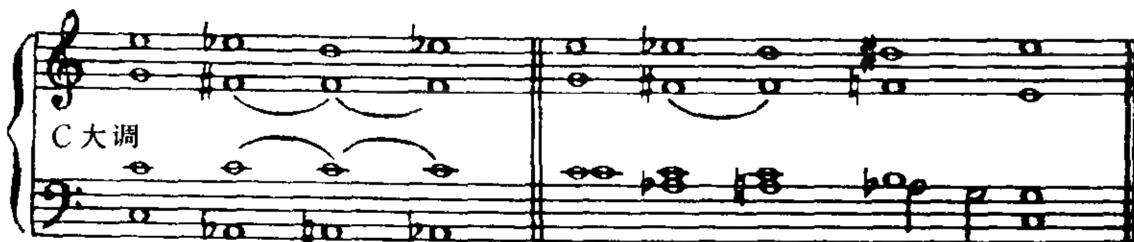
例30－465



补　　充

在某些情况下，重属变音和弦可作半音进行到普通形式的DD，然后再回到变音的形式（也就是在DD的前后都是同功能的变音和弦）。也可以使DD变音和弦进行到普通的半音DD，然后再到D（经常也是变音的）。这些进行都是很精致的。可见例30－466的公式以及鲍罗廷的歌剧《伊戈尔王子》中《孔恰科夫娜的谣唱曲》，在这首作品的最后就采用了我们所指出的这种进行：

例30－466



第三十一章

调性关系的类型

1．绪　论

音乐材料的陈述可以用一个调性，也可以用几个不同的调性。

单调性的陈述在整个作品中只使用一个调的各种和弦。

多调的陈述除了该作品或它的某一部分的基本调性——主调外，还有其他调——从属的副调。副调的和弦称为副主和弦、副属和弦等等。

调性排列的次序就构成了作品的调性布局。在一个调之后引入另一个调的方法就是各种调性连接或调性关系。
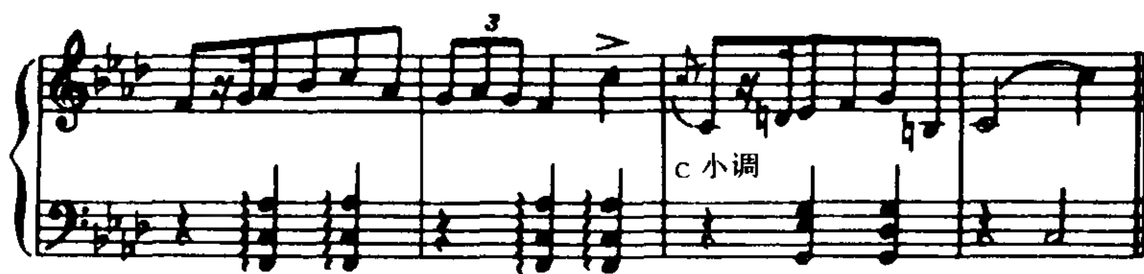
调性连接有三种基本的类型：转调、离调和对置。

2．转　调

音乐结构转到一个新调并在这个新调上结束叫做转调。一般来说，转调都以完满终止结束。转调最简单的方法就是在第一乐段的结尾转换调性：

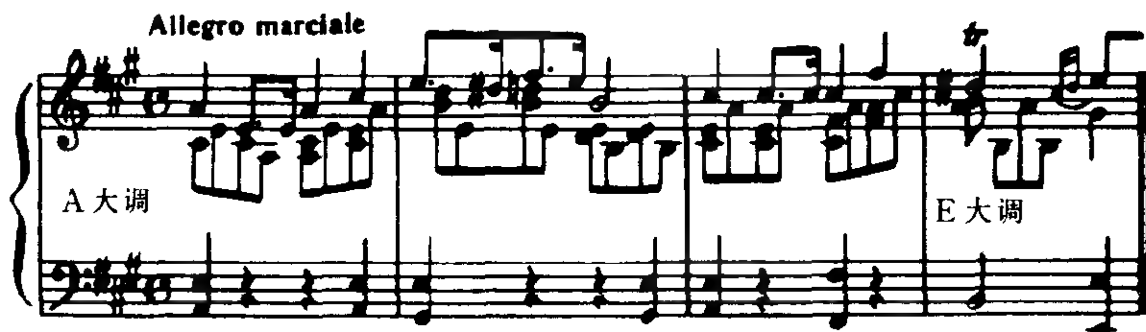
例31－467　Con moto　　肖邦《玛祖卡舞曲》作品7之3

f 小调



有时（主要是复杂节拍时）在乐段的第一句结束时就已转调：

例31－468　　韦伯《单簧管奏鸣曲》第二乐章



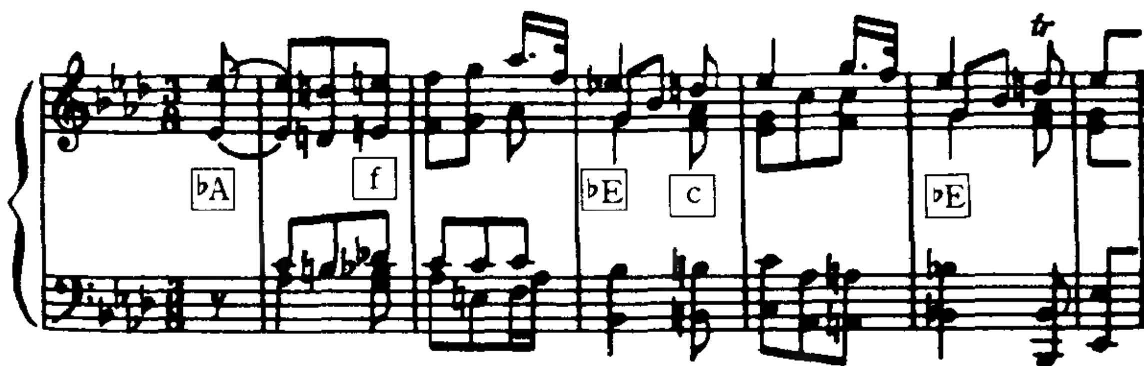
3．离　调

在一个完整的单调结构或转调结构（乐段）中，短时间的进行到副调，这叫做离调。

离调有两种类型，经过的与终止的。

经过的离调在结构内部，不用终止。它在某种程度上类似于经过音或经过和弦：
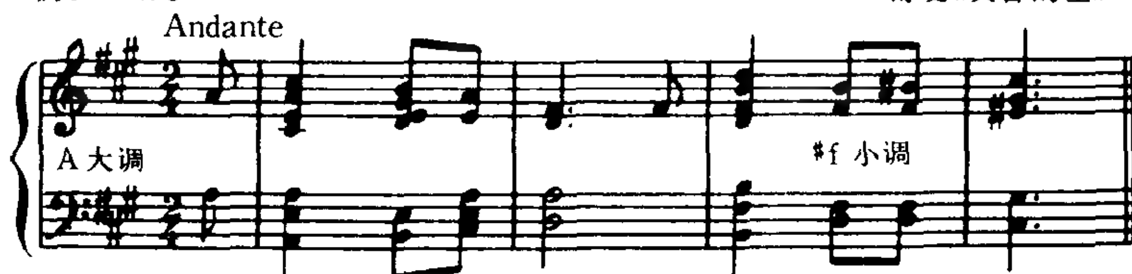
例31－469　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品26 第一乐章



注：如果前后的两个副调、包括和弦外音和某些和弦都相同，这种情况下的离调后又回到原调，可以称为辅助的离调（见上例第３－５小节）。

终止的离调出现在乐句或乐句的一个部分的结尾，它一般是一个含有副调的两个不稳定功能（S与D）的半终止。如果在乐句的结尾出现完全的结束终止会形成转调的印象：

例31－470　　　　　　　　　　　　　　　　　　舒曼《黄昏的星》



注：乐句的某一部分内的离调可以用结束终止（最好是不完满的）或用阻碍终止，以避免过早出现的结束感。
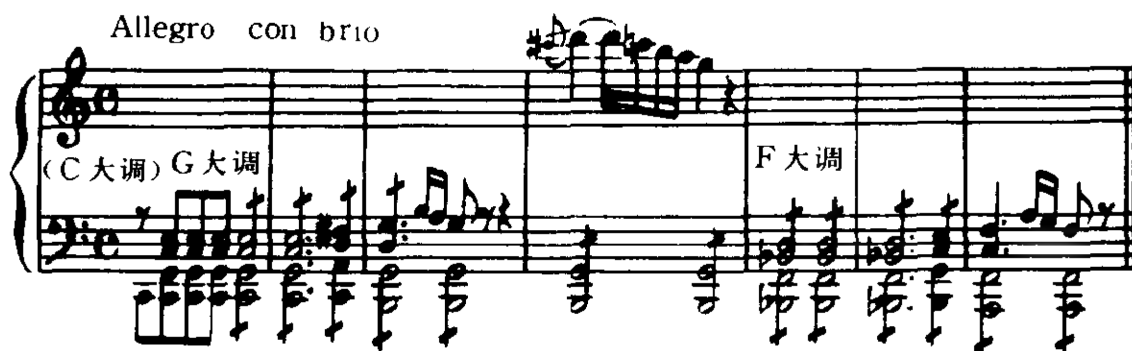
4．对　置

在两个音乐结构的分界处，在句逗之后，不用转调的过渡、不用离调（或有转调性质的单声部过渡）即出现新调，这叫做对置。

在对置时新调一般都（虽然并不总是这样）是出现在前调的主和弦之后。

对置的两个结构可以用主题材料上的共同点统一起来。它们可以是模进的两个音组、两个乐段（见贝多芬《奏鸣曲》作品26中的《葬礼进行曲》）、两个乐句或乐句的两个片断：

例31－471　　　　　　　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品53第一乐章



例31－472 斯克里亚宾《前奏曲》作品11之10

Andante

#c 小调

#g 小调

(#G 大调)

#f 小调

#c 小调

例31－473 贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品2之1

Allegretto

f 小调

♭A 大调

f

（参见肖邦《升f小调玛祖卡舞曲》作品6之1）

有时调性对置还出现在作品的两个比较大的、在乐思上完整并有明显分界的对比部分之间：

例31－474　　达尔戈梅日斯基《我十六岁了》

Allegretto

C 大调

第一部分结尾

a 小调
第二部分开始

例31－475　　舒柏特《迷娘之歌》

Moderato

E 大调

e 小调

例31－476　　穆索尔斯基《鲍里斯·戈杜诺夫》序幕

Moderato

♭A 大调

a 小调

G 大调

习　　题

口答习题

分析下列作品中调性连续的类型:

a．舒柏特降B大调钢琴谐谑曲

b．肖邦《练习曲》作品 10 之 10

c．里姆斯基－科萨科夫歌剧《萨特阔》中萨特阔的宣叙调与咏叹调

d．韦伯浪漫曲《妖术》

e．李斯特《A大调华丽玛祖卡舞曲》（trio的开头）

第三十二章

离调、半音体系

1. 绪　论

前面已经讲过，短时间的离开——经过的或终止的——一个调到另一个调叫做**离调**。离调最主要的特点是没有用来巩固新调调性的**结束终止**，所以仍然保留着自己在主调内的调式功能。

离调之后应回到原调或作新的离调。

2. 离调的手段

离调采用后面副调的S组或D组的不稳定和声，再进入它的主和弦。

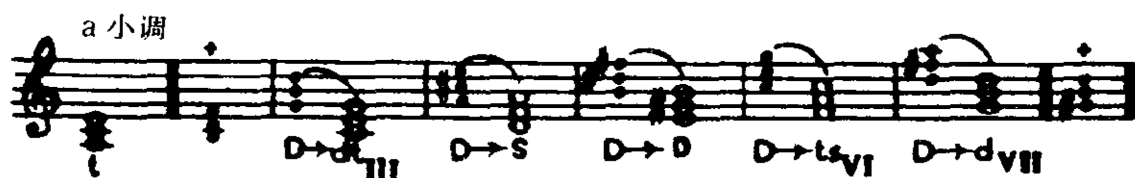
在离调中充当副调属和弦的叫做**副属和弦**，这主要是作为副调的D、D_7、$DⅦ_7$及其转位，这些和弦一般都用我们已知的正格进行公式引入后调。①

例32－477

C 大调

T　$D \rightarrow S_{II}$　$D \rightarrow DT_{III}$　$D \rightarrow S$　$D \rightarrow D$　$D \rightarrow TS_{VI}$
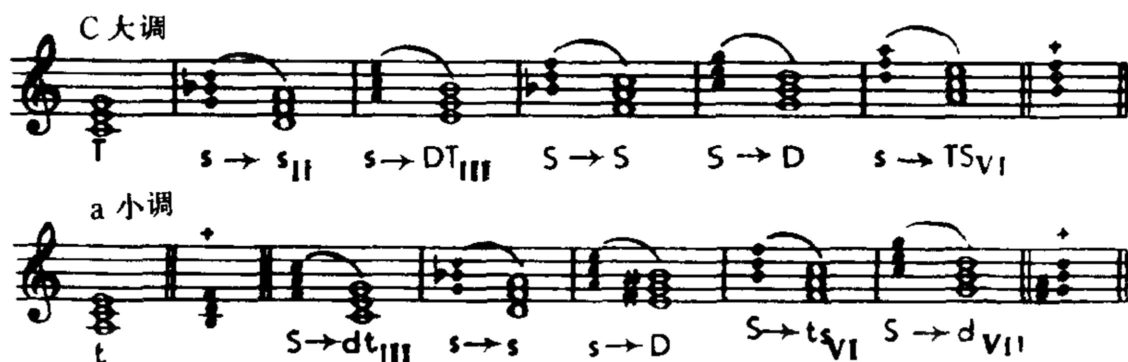
①减三和弦（公式中标有“+”号者）作为一种不稳定和弦，一般是不能成为主和弦的，因此也就没有自己的副属和弦和副下属和弦。



在离调中担任副调下属和弦的称为**副下属和弦**，这主要是作为副调的S、SⅡ、SⅡ7、S及其转位，有时也用作TSⅥ。

这些和弦经常是经过属和声再进入新的主和弦，相当于公式S—D—T：

例32－478
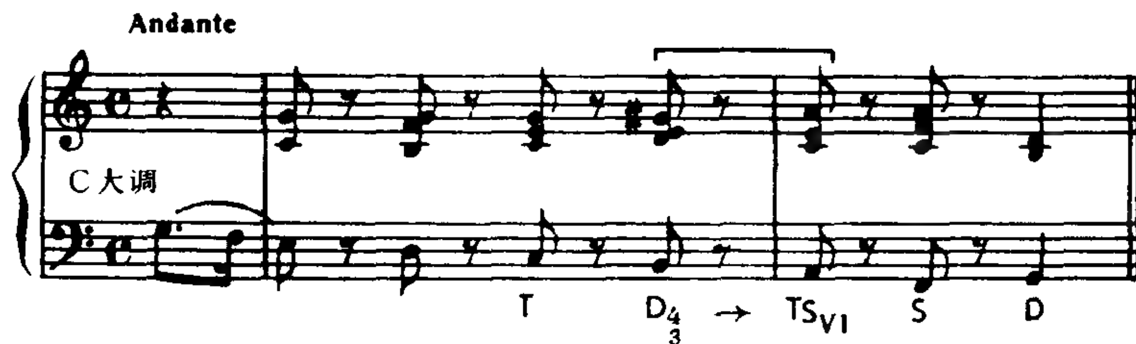


用变格进行S—T也可引入新调，这时的下属和弦一般用S或SⅡ的三和弦。

3．半音体系

自然音体系加进半音的副属和弦与副下属和弦就形成了更为复杂的**半音体系**：

例32－479　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品14之2



例32－480　　里姆斯基－科萨科夫歌剧《萨尔丹沙皇的故事》终场合唱

Allegro assai

G大调

T　T_6　S　$D_{4/3} \to S_{II}$　D

例32－481　　格里格《森林之歌》

Allegretto

^{b}B大调

T　DT_{III}　D→S　D→TS_{VI}

D → TS_{VI}　DD　D_7　T

例32－482　　门德尔松《仲夏夜之梦》中《婚礼进行曲》

Allegro vivace

C大调 *f*

$S_{II_{6/5}}$ + D → DT_{III}　S_{II_6}　$K_{6/4}$　D_7　T

尽管副下属和弦在俄罗斯音乐中用得较多，但比之副属和弦还是要少得多：

例32－483 穆索尔斯基《霍万兴那》

Andante non troppo

♭e 小调

t s → s (ss) t d_{VII} D t

例32－484 李亚多夫《忆往者》

Allegro

D大调

T S ⟶ S (SS) D T

例32－485 格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》

Allegro

A大调

D D s → S_{II} TS_{VI}

4．声部进行

在应用副属和弦时，声部进行应做到以下几点，以保证进行尽可能地平稳：

a．共同音保持不动。

b．为了避免对斜关系，自然音级作半音变化时应只限于在**一个**声部中。

c．声部作这种半音进行时，它的重复音应向相反方向作全

音或半音进行，重复音作三度进行可以用在低音部，作为例外，也可用在内声部（这种“反向对斜关系”在这里听起来不太明显）：

例32－486

例32－487

在使用副下属和弦时，也同样要求声部进行的平稳（见例32－483、484、485）。

在离调中，主要采用副属和弦的非终止形式（以D和D_7的转位为主，虽然也可以用原位的D和D_7）。

用副主和弦开始的离调比较少见。

有时可以用多次和大量的离调（如舒曼的《蟋蟀》作品12以及本章的例481）。

在节拍方面，一般情况下离调与终止结构相似，副属和弦要放在比它的解决、也就是它的副主和弦相对来说较弱的拍子上。

5．乐段中离调的顺序

从主调开始并结束在主调的乐段，总的来看可以认为是单一调性的。在这样的乐段中可以出现离调，有时甚至是数量相当多的离调。

虽然从原则上说，离调可以采用任何顺序，但实际上还是有一定规律的。

在大调中最常见的是到D的离调，有时是到TSⅥ，而到DTⅢ则要少得多。在终止部分一般是到S或SⅡ，到TSⅥ较少。

在小调，最常见的离调是到dtⅢ、d和D，在终止部分一般是到s、tsⅥ和降Ⅱ级，见肖邦的《a小调玛祖卡舞曲》作品7之2（见第47章）。

可见，向下属方向的离调主要用在终止部分，但有时也见于靠近乐句开头、甚至就在一开头的地方。总的来说，向这个方向的离调是和终止的属和声一起来促使调性更为明确和巩固：

例32－488 里姆斯基-科萨科夫《五月之夜》

Moderato
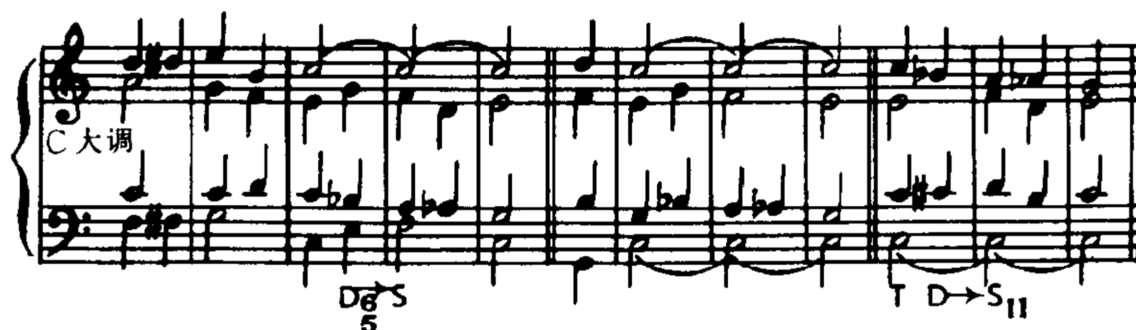
d 小调

D_{VII_7} → s　$D_{VII_{\substack{6\\5}}}$　t

在变格终止中，到下属（S，s，SⅡ）的离调极为常见，这

时在低音部可以保持主音不变，也可以作级进：

例32－489



在连续作离调到下属组的各调时，通常是按照下属功能连续的一般顺序：S、SⅡ、或TSⅥ、SⅡ、或TSⅥ、S。

为了巩固调性，在离调到属功能组的小调（大DTⅢ和小d）后再向下属调方向作离调是很有效的：

例32－490　　阿连斯基《夜》

Andante sostenuto

G 大调 *p*

T　D→S II　D_9

D 大调

T　D → DT III　D →TSⅥ = SⅡ（D 大调）　D_7　T

6．阻碍进行与阻碍终止中的离调

任何属和声，特别是D_7，都可以进行到另一个调上的不稳定

和声，最常用的也是该调的属和声（有时是下属）。

在各种情况（有关这方面的详细论述见第56章）中，对于目前说最有意义的，是那些在主调的自然音体系中可能有的、有限的几个调：

D－D→S（SⅡ）

D－D→TSⅥ（或在小调中的D→dtⅢ）

这些进行可以作为阻碍终止。

在大调中经常在K_4^6之后作半音进行，就象是升高了D_7的根音，从而形成了半音变化的阻碍终止，也就是$DⅦ_7$—TSⅥ的进行（见例32－487最后两小节）。

这种阻碍终止也可用在副调中。

7．实践指示

在为指定的声部配和声时，大多数情况下，离调的地方都可以通过临时记号看出来。但在没有临时记号的地方也常有离调。为了能够看出可能是离调的地方，可以用以下的方法进行分析：指定声部中的每一个音都可能是相应的副大调或副小调主和弦的根音、三音或五音。这时首先要对小节中较强拍子上的音作出判断：

例32－491

a

b

C大调

D→SⅡ

D_6 S_6+D→SⅡ

D_2→$SⅡ_6$
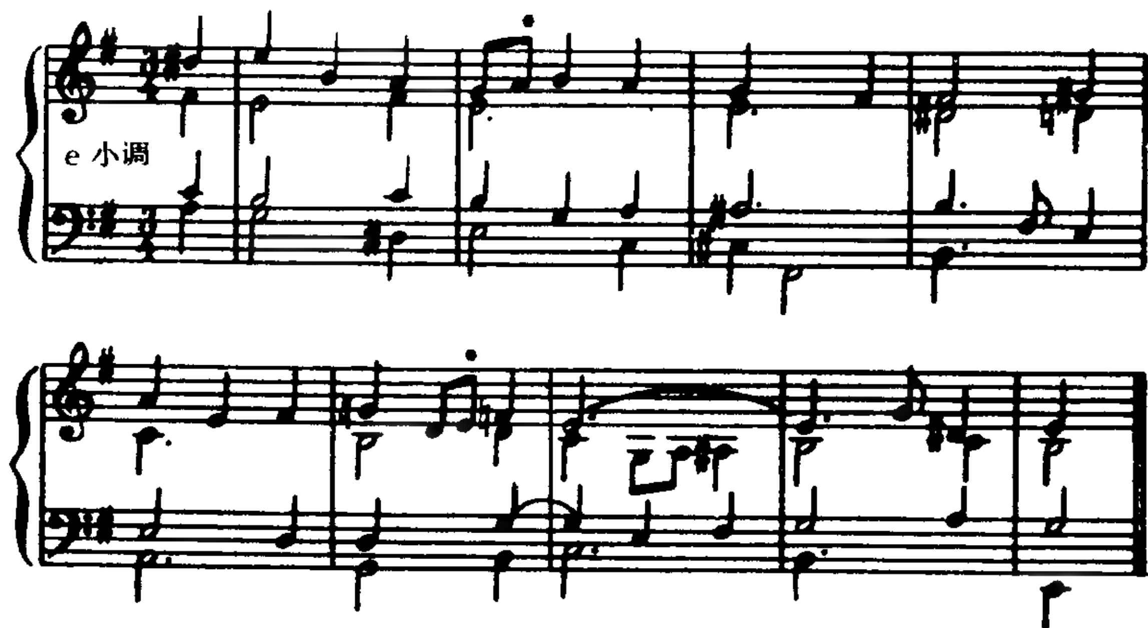
D_6 S_6+D→SⅡ

找出这个可能的主和弦后，就要进一步判断它前面的音是否能够使其副属和弦（或副下属和弦）正确地解决。最后还要确定

副属（或副下属）和弦与导向离调的和弦之间的连接是否正确。这样，分析的方向与和弦实际的进行方向正是相反的。

配和声举例：

例32－492



习　　题

口答习题

分析下列作品：

a．贝多芬《降E大调奏鸣曲》作品7第二乐章、《奏鸣曲》作品14之2第二乐章

b．舒曼《蟋蟀》作品12

c．肖邦《降E大调夜曲》第2、《E大调前奏曲》第9

d．格林卡歌剧《伊凡·苏萨宁》中安东尼达的《回旋曲》和终场合唱《光荣颂》

e．达尔戈梅日斯基浪漫曲《我十六岁了》

f．里姆斯基－科萨科夫歌剧《萨特阔》中瓦良格客人之歌以及歌剧《圣诞前夜》中的合唱《神圣夜》

g．古利列夫浪漫曲《猜猜！我亲爱的》

书面习题

a．为下列旋律和低音配和声：

例32－493

1

2

3

4

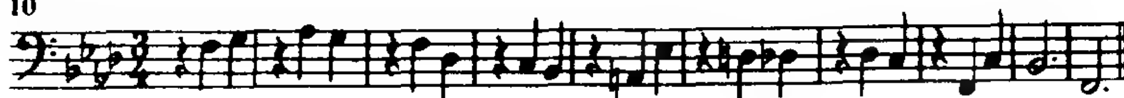
5

6

7
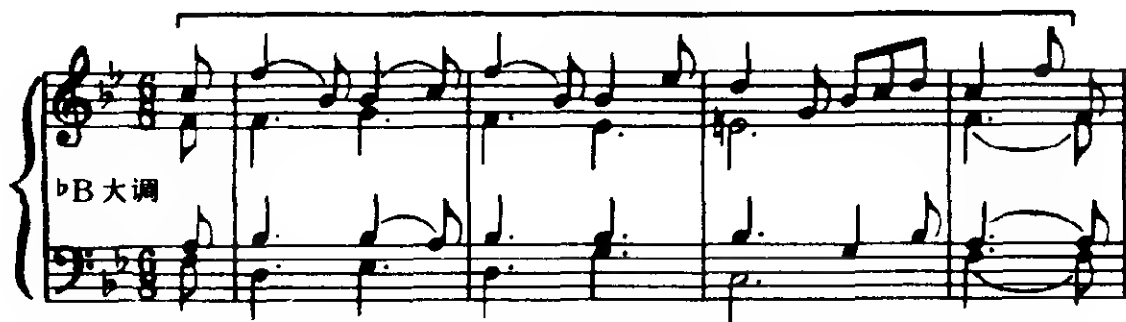
8

9



b．把下面的乐句扩展成乐段，用带有到下属（S或SⅡ或S）的离调的补充变格终止结束：

例32－494



第三十三章

半音模进、离调

1．绪　论

在和声中，半音模进与自然音模进一样具有重要的意义。这种模进是用各种副属和弦与副下属和弦形成的，其中副D和弦无疑占有主要地位。
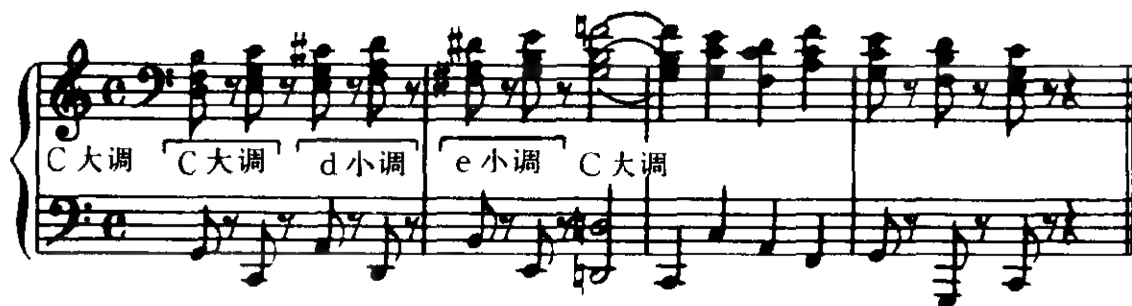
我们知道，与调性中的某一和弦（这个和弦本身应是与原位的主三和弦有功能联系的大三和弦或小三和弦）成属关系（D、D_7、D_9和$DⅦ_7$）的和弦称为副属和弦。与调性中的某一个倾向于原位主和弦的大三和弦或小三和弦成下属关系（S、SⅡ、$SⅡ_7$、s）的和弦称为副下属和弦。

副属和弦或副下属和弦的解决和弦对于副D和副S来说，就是其临时主和弦（因为这个主和弦在主调的调性范围内还不是稳定和弦）。这种带有副D和副S的进行就构成了半音模进音组。

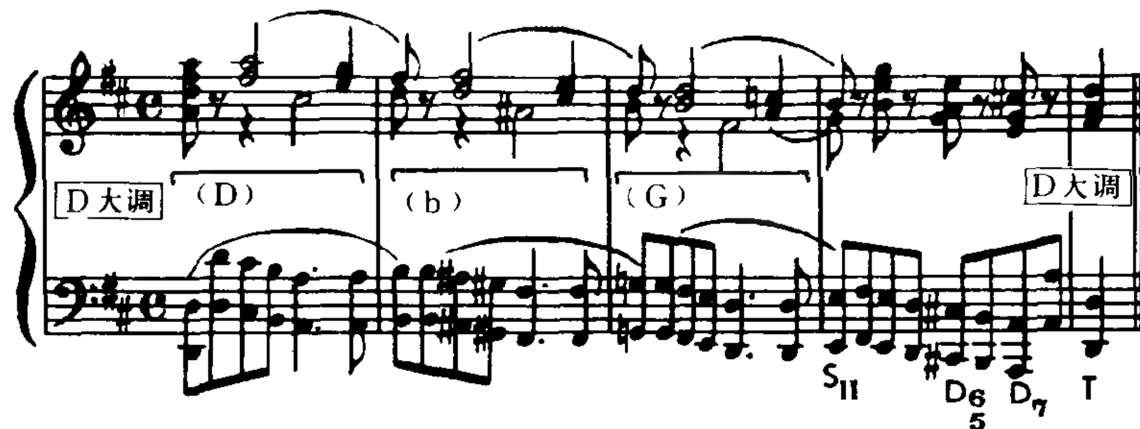
模进的每一个这样的音组单个来看，都是最简单的、没有终止型的调性（副调的）标志。这些进行主要是D—T型的，S—D—T型较少，而S—T型的更少。但从整体来看，所有这些带有副属和弦及其临时主和弦的音组都在功能上从属于主调，并没有

超出主调的范围。这就是半音模进不同于典型的转调模进（这种模进最终必须到达新调）而与保持着原来调性的自然音模进（虽然到最后也完全可能在最近的关系调范围内变化调性）相近似的原因：

例33－495　　　　　　　　　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品14之2



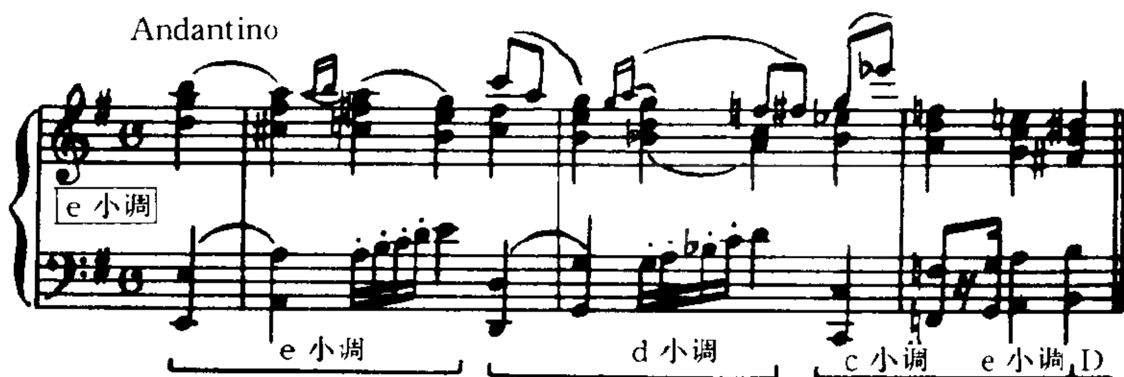
例33－496　　　　　　　　　　　　柴科夫斯基《黑桃皇后》



2．模进音组的数量

无论是在自然的模进中还是在半音的模进中，音组的数量一般不超过二至三个。在较长的模进中一般都采用使音组变化或使音组之间的关系变化的方法使模进的发展及连续具有多样性。下面是一个有自由变化的半音模进的范例，音组数量不多，最后结束在基本调性的D上：

例33－497　　　　　　　　　　　　　　普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》第二乐章



3．音组的结构

前面已经指出，半音模进音组的结构比较简单，主要是D—T的进行，S—D—T较少，S—T或DD—D—T就更少了。音组一般都从小节的弱拍或次强拍（强拍比较少见）开始，并且几乎总是从不稳定功能开始。这是因为一般来说向稳定功能进行比从稳定功能出发要更为紧张（更有动力性）。因此从一个音组（不管它是怎样结束的）直接进行到后一个音组的副主和弦，可能使人感到缺乏逻辑，不够衔接。如果音组是从某一个不稳定和声（D、D_7、DD、S）开始，那么注意力就会被产生的新的倾向性和新的紧张度所吸引，而不去注意这种模进在两个相邻的音组交界的地方可能出现的、不自然和不衔接的现象。

4．乐段的模进扩展

在模进中应用副属和弦与副下属和弦就为扩展乐句或乐段提供了新的手法。这种扩展一般是在结构的结束部分，在结束乐思的陈述处：

例33－498　　　　　　　　　　　　　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品2之2

第二乐句

这种半音模进不是用来扩展乐段的第二乐句而是用来作为一种外在的补充（就象补充的变格终止）的情况较少。这时，模进不是出现在乐段内部而是在结束的终止之后：（参见例33－495）

例33－499　　　　　　　　　　　　　　　捷克民歌《雅尼切克》（马拉特改编）

Andante

5．半音模进与离调

半音模进的音组根据其和声陈述的方法可以确定副主和弦以

及它的D、S和DD。这在一定程度上与调性中的离调接近（见第32章）但在这里必须注意到二者之间的区别：

a．离调几乎总是作非模进式的发展。

b．半音模进的音组一般不去巩固其副主和弦

如果半音模进的音组在功能结构上更为丰富和完全（4—5个和弦），副主和弦的出现也与收束的要求完全一致，那就形成了连续的离调

习　　题

口答习题

分析下列作品中应用有副属的模进和离调的方法：

a．贝多芬《奏鸣曲》作品7第二乐章（第15－25小节）

b．舒曼《蝴蝶》作品2之8和12（结尾部分）

c．柴科夫斯基《收获》作品37 bis（中间段）

d．柴科夫斯基《行猎》作品37 bis（开始的结构）

e．柴科夫斯基歌剧《叶夫盖尼·奥涅金》中塔季扬娜写信一场，从《想想，我独自在这里》开始，到第9号结束

f．里姆斯基－科萨科夫歌剧《圣诞前夜》中带合唱的《波洛奈兹舞曲》（第9—19小节）

g．李亚多夫歌剧《早开的小花》（第1—13小节）

h．古利列夫浪漫曲《内在的音乐》（第5—12小节）

i．格拉祖诺夫浪漫曲《生活还在我面前》（开头）

找出并写出模进的公式：

a．贝多芬《奏鸣曲》作品31之3第一乐章快板的呈示部结尾

b．舒曼《纪念册页》作品 99 之 5 的结尾

书面习题

a．为下列旋律和低音配和声：

例 33－500

1

2
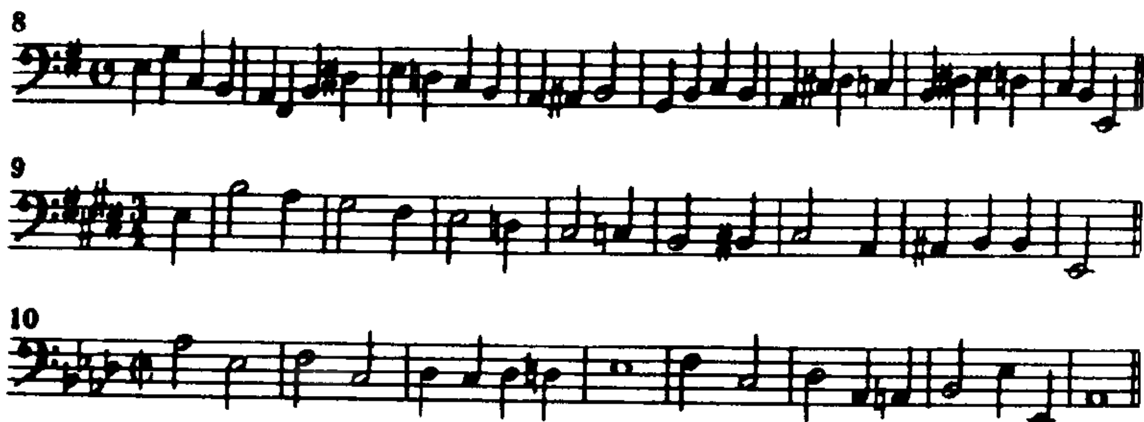
3

4

5

6

7



b．把下面的四小节乐句扩展为完整的乐段，第二乐句用半音模进加以扩展：

例33－501

Allegretto

#c 小调

第一乐句

第三十四章
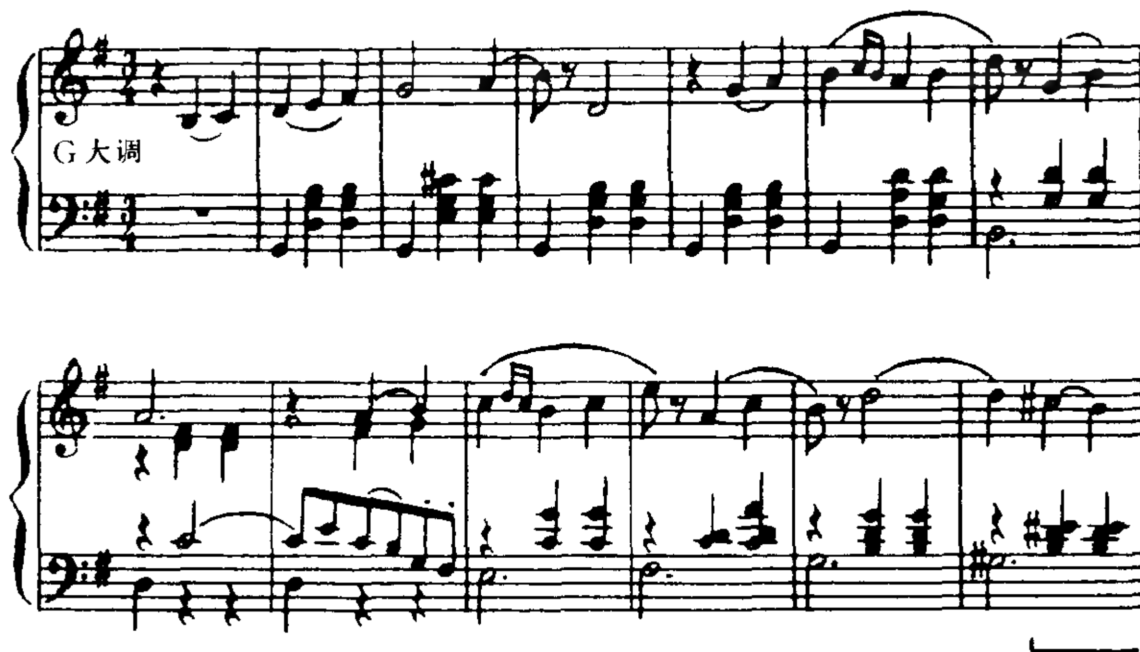
转　　调
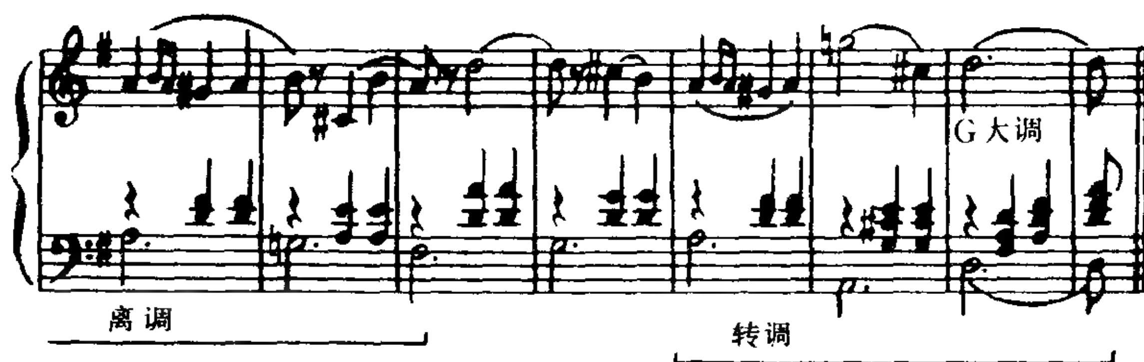
1．绪　论

音乐结构（一般是乐段）转移到一个新调并在新调上结束叫做转调（前面在31章曾讲过）。

用终止使结构（乐段）结束在新调，这就是转调区别于调内离调的主要之处。

例34－502　　　　柴科夫斯基《弦乐小夜曲》，《圆舞曲》





2．音乐作品发展中的转调

转调是音乐作品和声发展的最重要的手段，因为单一调性一般只用在音乐作品的某一部分或不长的音乐作品中。

3．调性的功能联系

在音乐的发展中出现的各调间的关系，在很大程度上和单一调性陈述中各和弦之间的关系类似。这种在某种程度上类似于和弦之间的关系的调性关系可称之为高级功能关系。主要调性就象单调性陈述中的主和弦，是唯一的稳定调性，所有其他的副调性都在功能上围绕在它的周围。其他的调性象调式中的不稳定功能，各种属调、下属调、重属调以及它们的平行调都围绕在主要调性周围。常常还有，几个调以某个在功能上占主要地位的调为首，结成一个特殊的小组（塔涅耶夫语）。

4．一级关系调

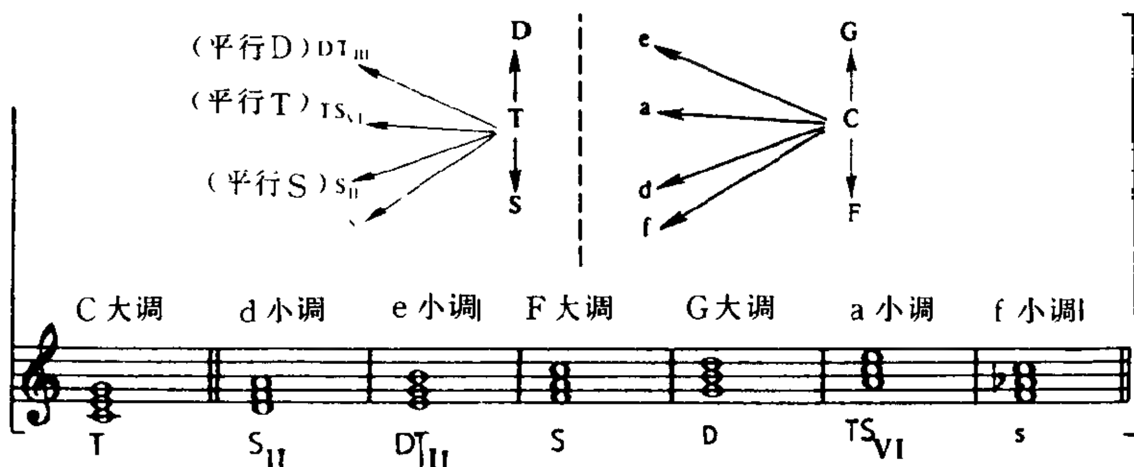
调性关系是以它们的主和弦在功能上的相互关系为依据的，两个和弦之间的关系越简单，两个调之间的关系就越近。两个调之间的共同音和共同和弦越多，两个调性之间的关系也就越简单。

按照这个原则，对于一个调来说，如果有某些调的主和弦就在这个调的自然大调或自然小调之内，那么这些调就是与该调关系最近的调。

这种在自然调式上相近的调叫做一级关系调。

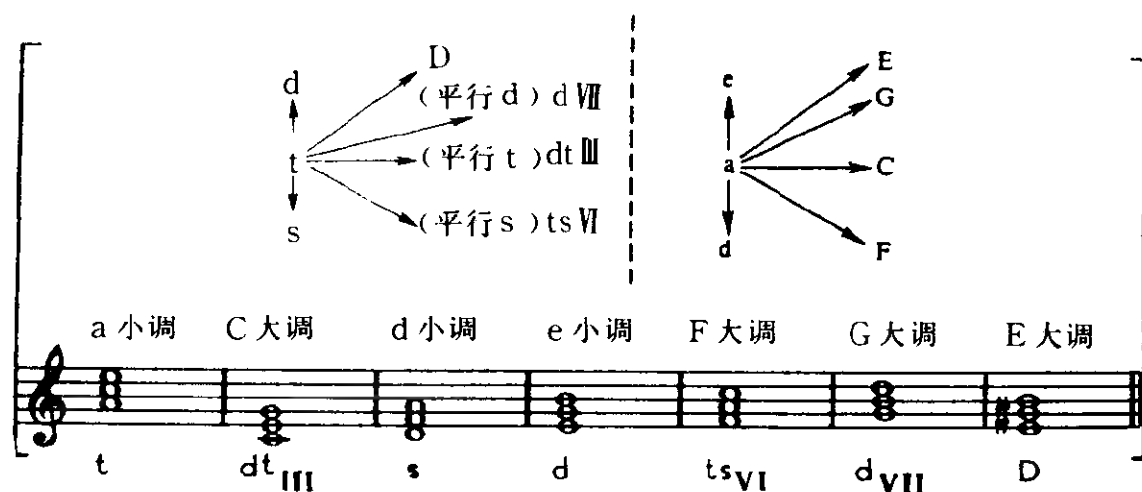
大调的一级关系调有它的属调、下属调、三个平行副调，还有小下属调：

例33－503



小调的一级关系调也包括它的属调、下属调、三个平行副调以及大属调：

例33－504



5．共同和弦

自然关系的转调是通过两个调之间的共同和弦，这个共同和弦在前调中具有某种功能，而在后调中又具有了另一种功能意义。它似乎成了两个调性间的中介，因而也称为中介和弦。

从一个调转到另一个调时，共同和弦在功能上的这种变化称

为功能的转意。

6．中介和弦的数量

一级关系调之间共同和弦的数量并不相同，它们与记谱时调号的数量差别有关。

平行调，也就是调号数量相同的调（C—a）在自然形式时是由同样的音构成的，因而它们的七个三和弦（七和弦）都是相同的：

例33－505

C T S_{II} DT_{III} S D TS_{VI} D_{VII}

a dt_{III} s d ts_{VI} d_{VII} t s_{II}

在记谱上相差一个调号的调有四个共同三和弦（和三个共同七和弦），就是两个调各自的主和弦及两个主和弦的平行和弦：

例33－506

C T TS_{VI} D DT_{III}　　C T TS_{VI} S S_{II}

G S S_{II} T TS_{VI}　　F D DT_{III} T TS_{VI}

e ts_{VI} s dt_{III} t　　d d_{VII} d dt_{III} t

相差四个调号的调（大调和它的小下属调或小调和它的大属调）只有两个共同和弦，就是各自的主和弦：

例33－507

C T s　a t D

f D t　E s T

中介和弦在转调中可用各种不同的转位形式，三和弦、六和弦，有时还可用四六和弦（经过的）和七和弦。但由于七和弦必须解决，作为中介和弦、它就没有那些允许更自由运用、处理的三和弦那么适用。

7．转调和弦

在共同（中介）和弦后面，能比较明确地表现出新调特点的和弦叫做转调和弦。

共同和弦根据后调改变功能后，即可开始按后调的正常的功能连接。例如，在一个相当于后调T的共同和弦之后可以接后调的S、DD、D等。但这时最好选用那些更能明确调性、在功能上更为鲜明的和声。因而，作为转调和弦，最好选用各种功能的不稳定和音（S、SⅡ、DD、D_7、K_4^6），特别是那些要求解决的、倾向性鲜明的不协和和弦。在转到大调时，和声大调的下属和弦作为转调和弦具有很重要的意义。

8．转调中的终止

转调中的结束终止（经常是完满终止），在转调和弦的类型适合的条件下（K_4^6、D_7、$SⅡ_7$、$SⅡ_5^6$、$DⅦ_7$、DD），往往从转调和弦出现就已开始。

如果转调和弦不适于结束终止（D_7的转位、$DⅦ_7$以及其转位、$SⅡ_2$），可按一般的功能顺序由这个和弦进行到新调的主和弦，然后再接普通的结束终止。

如果后调的主和弦在转调还没有完成前就出现，（例如它本身就是中介和弦，或者转调和弦没有进行到结束终止）那最好用它的六和弦或用三音和五音旋律位置，从而可以使它随后在结束的完满终止中音响更为鲜明和完满。

最肯定和最鲜明的巩固新调的方法当然就是用完全的正格完

满终止

例33－508　　德利布《拉克美》第二幕《士兵合唱》

Allegretto marcato

C大调

中介和弦　转调和弦

e小调

C T

e ts$_{VI}$　s$_{II}$$^{4}_{3}$　K$^{6}_{4}$　终止　D$_7$　t

但新调的第一个终止也可以是不完满的，或是阻碍终止，甚至是半终止，在这之后再最终地巩固调性：

例33－509　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品14之2

中介和弦　转调和弦

C大调　G大调

Andante

C大调

C T

G S　D$^{4}_{3}$　T$_6$　S$_{II}$$^{6}_{5}$ DD$_{VII_7}$ K$^{6}_{4}$　D$_7$　T

终止

例33 510　　里姆斯基－科萨科夫《五月之夜》第二幕

Tempo di Polacca

♭B 大调

F 大调

半终止

♭B 大调

d 小调

D

习　　题

口答习题

a．找出♭B、A、♭G、d、f、b 各调的一级关系调。

b．找出A－♯c、E－B、d　A、b　G、g　♭B、e－D、♭B　♭E 等转调中的中介和弦与转调和弦。

c．分析下列作品的转调方法：莫扎特《土耳其进行曲》第一乐段、巴赫《a 小调英国组曲》中的《萨拉班德舞曲》、舒曼的《d 小调进行曲》作品99、里姆斯基－科萨科夫歌剧《五月之夜》终曲（第一乐段）、柴科夫斯基《升 c 小调夜曲》的中间段、舒曼升 f 小调《纪念册页》作品 99 的第一乐段。

第三十五章

到一级关系调的转调

1．绪　论

从某一大调或小调到任何一级关系的大调或小调的转调大致可分下列四个步骤：

a．表明前调调性

b．引入中介和弦

c．引入转调和弦

d．构成结束终止

在音乐作品的开始乐段，最普通的转调是转到属调和属功能组的其他调，这是与属功能组的作用和意义相符合的。

在这个乐段中向下属方向的转调比较少见。

但在作品的中间段（连接段、展开段）离调到下属调或转调到下属功能方向都是相当普遍的

A．向属功能组各调的转调

2．属功能组各调的数量

每一个大调有两个一级关系调属于属功能组，即属调及其平

行小调，例如C大调就有G大调和e小调（也就是五级和三级调），第一次转调一般都转到这两个调。

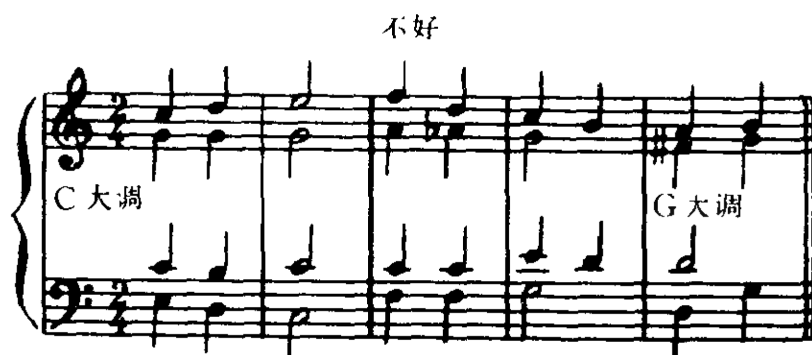
一个小调有四个一级关系调属于属功能组，即平行调，小属调和小属调的平行调，以及大属调。其中头两个调用得最多

3．前调的中介和弦

在前调中引出中介和弦的和声进行，应该是容易脱离原来的调性，并且易于过渡到新调的。

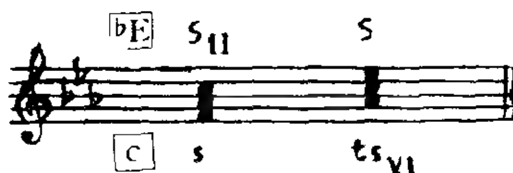
因此在到D的转调前直接用例如S—D或S—K_4^6—D这样的进行是不合适的，这些进行明显地强调了原来的调性，并使得脱离它变得更为困难：

例35—511



最好也不要停顿在原调的S或SⅡ上，也不要离调到这些调。但从小调转调到其平行大调（例如从c小调到♭E大调）时例外，因为两个调的下属功能组和弦是一样的：

例35—512



4．新调中的中介和弦和转调和弦

当向属方向转调时，中介和弦在新调中会取得不同的功能意

义，可以成为其主和弦、下属和弦或属和弦（极少见）。

如果中介和弦属于新调的T组（T，有时是TSⅥ），那么在它后面一般接S、DD或D作为转调和弦：

例35－513　　　　贝多芬《第七交响曲》第二乐章

Allegretto

a 小调　　C 大调

a　t

C　TSVI　DD4/3　K6/4　D　T

例35－514　　　　柴科夫斯基《在马车上》（《雪橇》）

Allegro moderato

G 大调　　b 小调

G　T

b　tSVI　SII4/3　K6/4　SII4/3　t

例35－515　　　　海顿《#c 小调钢琴奏鸣曲》第二乐章

A 大调

A　D

E　T

E 大调

如果中介和弦是新调的S或SⅡ，后面可接：

a．不协和型的下属和弦（经常是和声大调）

b．重属和弦

c．终止的四六和弦

d．直接用各种形式的属和弦（D_7和$DⅦ_7$及其转位）

例35－516

a

C大调 G大调

[C] T_6

[G] S_6 s_{II_4} $K_{6 \atop 4}$ D_7 T

b

C大调 G大调

[C] T_6

[G] S_6 $DD_{4 \atop 3}$ $K_{6 \atop 4}$ D_7 T

c

C大调 G大调

[C] TS_{VI}

[G] S_{II} $K_{4 \atop 6}$ D_7 T

d

C大调 e小调

[C] TS_{VI}

[e] s D_7 t

例35－517　　莫扎特《降E大调交响曲》第三乐章

Tempo di Menuetto

♭E大调（公式）

♭B大调

[♭E] $D_{4 \atop 3}$ → TS_{VI}

[♭B] S_{II} s_{II_2} $D_{6 \atop 5}$ T $K_{6 \atop 4}$ D_7 T

由于下属和弦（S、SⅡ、TSⅥ）会自然导向新调的完全终止，因此它最适于作为向属功能方向转调的中介和弦

从小调转到平行大调时，在前调中常用阻碍进行，同时tsⅥ变为新调的S：

例35－518

a小调　C大调

[a] ts_{VI}

[C] S　S_{II_6}　K^6_4　D_7　T

例35－519　舒曼《狂欢节》作品9之17

f小调

[f] D_7　ts_{VI}

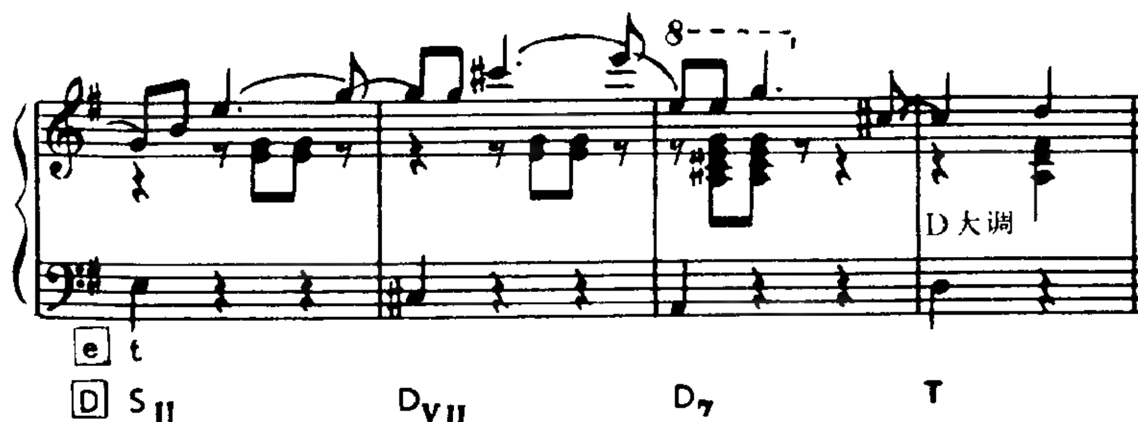
[♭A] S　DD　K^6_4　D_7　T

从小调转到它的自然Ⅶ级上的调（例如从c小调到降B大调）比较少见，这可以用相当于新调SⅡ（S较少）的中介和弦做到：

例35－520　贝多芬《第二四重奏》第三乐章

Allegretto

e小调



B．到下属功能组各调的转调

5．调性的数量

大调有四个一级关系调属于它的下属功能组，平行调、下属调及下属调的平行调、以及小下属调。例如C大调就有a小调，F大调，d小调和f小调。

小调有两个调属于其下属功能组，即下属调和下属调的平行调（例如c小调有f小调和降A大调）。

6．中介和弦和转调和弦

在向下属方向转调时，中介和弦在新调中也可以有各种意义。首先是成为D、DTⅢ、T（或TSⅥ）。成为S和DD的较少。

如果这种转调是用前调的主和弦作为后调的属和弦，这种转调就不够完满而接近于离调。为了使向下属方向的转调更为完满，一般应将新调的显示加以扩展：

a．引入阻碍进行

b．离调到它的Ⅵ级调

c．把新调的终止加以扩展

例35－521

a)

C 大调　F 大调　C 大调　f 小调

C T_6

F D_6 D_7 TS_{VI}

C T_6

f D_6 D_7 ts_{VI} $s_{II_{\frac{6}{5}}}$ $K_{\frac{6}{4}}$ D_7 t

b)

c 小调　♭A 大调

c t_6

♭A DT_{III_6} D_2 T_6 S_{II_6} $K_{\frac{6}{4}}$ D_7 T

c)

c 小调　♭A 大调

c t_6

♭A DT_{III_6} $D_{\frac{6}{5}}$→ TS_{VI} $DD_{\frac{6}{5}}$ $K_{\frac{6}{4}}$ D_7 T

在这类转调中，中介和弦作为新调下属和弦的较少，但这种方法很适于从大调转调到它的平行调时使用。

7．到共同和弦调的离调

在向一级关系的属功能组或下属功能组各调转调时，可采用向中介和弦调离调的手法，这样可以更明确地脱离原调，并更容易确立新调。一般来说这种离调是为了巩固新调的下属功能。这

个功能可以保证整个转调过程的完满

在向大调转调时，最典型的是向它的SⅡ调作离调，向TSⅥ和S离调的较少 在向小调转调时则是向它的s调作离调，到tsⅥ的极少：

例35－522 a

C大调　e小调

C　T

e　ts_{VI}　D_2 → s_6　$DD_{VII^6_5}$　K^6_4　D_7　t

例35－522 b　　贝多芬《G大调小提琴浪漫曲》

G大调　D大调

G　D → TS_{VI}

D　S_{II}

配和声举例：

例35－523

d小调　C大调

习　　题

口答习题

分析下列作品开始乐段中的转调:

a．贝多芬《奏鸣曲》作品2之2中的回旋曲

b．舒曼《g小调谐谑曲》作品99

c．贝多芬《33个变奏》作品120（主题）

d．舒曼《儿童情景》作品15之13

e．门德尔松《无词歌》作品53之5

f．古利列夫《小鸟痛苦地栖在笼中》

g．久比克《心啊，你在哭》

书面习题

a．为下列旋律和低音配和声:

例35－524

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

b．为下面的乐句写几种不同的第二乐句，用不同的转调结束，如到降B大调、F大调、降E大调、D大调：

例35－525

g小调

键盘习题

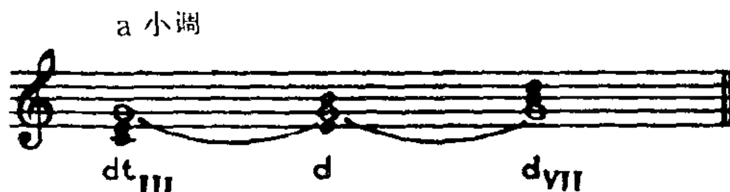
弹奏从指定的大调或小调到所有的一级关系大小调的转调。

C. 转调中的自然小调

8. 从自然小调到和声小调的半音进行

在向小调转调时，中介和弦可以是自然小调的属功能组(dtⅢ、d、dⅦ)各和弦之一：

例35－526



这些自然的属和弦(d)没有升高的导音，因而没有向主音的尖锐的倾向性，所以在西方古典音乐中不采用它作转调的结束。

为了形成倾向于新（后）调的半音倾向性，自然的(小调的)属和弦可与和声小调的属和声D、D_7、$DⅦ_7$或D_9并列使用，由这样的属和弦导向主和弦，然后接以普通的终止以巩固新的调性。

在自然小调与和声小调的和弦并列使用时，某一个声部作半音进行（例如在a小调：g—♯g；在c小调：♭b—♮b），这个半音进行就构成了新调大属和弦的半音导音，这个半音导音正是和声小调以及以一般方式向小调转调的特征。

在这种转调中，声部进行的方法与离调的方法（见第33章）一样：

例35－527

a　b

C大调　d小调　C大调　d小调

C　T
d　d_{VII} D_{VII_7} t s_{II_6} K_4^6 D_7 t

C　TS_{VI}
d　d D_2 t $s_{II_5^6}$ K_4^6 D_7 t

c　d

C大调　d小调　c小调　f小调

C　S
d　d t_{III} $D_{\frac{4}{3}}$ t s t

c　t
f　d D_{VII_7} t t s_{VI} s_{II_6} s D_9 D_7 t

9．向小调转调时的弗里吉亚进行

新调的自然小调的中介和弦并不一定要直接进行到和声小调的属和弦，它经常用弗里吉亚进行进行到小调的下属（有时到 $s\text{II}_6$，$s\text{II}_7$，增$\frac{4}{3}$和增$\frac{6}{5}$）和弦，并在一个声部中形成由自然的Ⅶ级到Ⅵ级的下行自然音阶进行。在下属和弦或重属和弦以后一般接属和弦，到K_4^6（或经过的T_4^6）的较少。

弗里吉亚进行可用完全的，也可用不完全的。可用各种和声手法。它一般都直接进入和声小调的完全终止或变格终止，进入阻碍终止的较少：

例35－528

C 大调　d 小调　C 大调　a 小调　C 大调　e 小调

C　T_6　　　C　D　　　C　D_6

d　$dVII_6$ s D^6_5 t　　a　dVII s_6 D D^6_5 t　　e　dtIII_6S D

C 大调　d 小调

C　T　　C　　C

d　d_{VII} ^{s} II^4_3 K^6_4 D_7 t　　d　d_{VII} ^{s} t_6 s t　　d　d_{VII} DDVII^6_5 K_6 D_2 t_6

配和声举例：

例35－529

G 大调　NB　e 小调

注：这里的对斜（NB）由于有一个声部作减音程进行，所以不那么明显

习　　题

口答习题

分析下列作品开始乐段的转调:

a．贝多芬《奏鸣曲》作品28第二乐章

b．贝多芬《小提琴奏鸣曲》作品 12小步舞曲

c．马拉特捷克民间舞曲《葱》(第 21 －25 小节)

d．柴科夫斯基《雪花莲》作品 37 bis

e．格林卡歌剧《伊凡·苏萨宁》中的三重唱《不要苦恼，亲人》
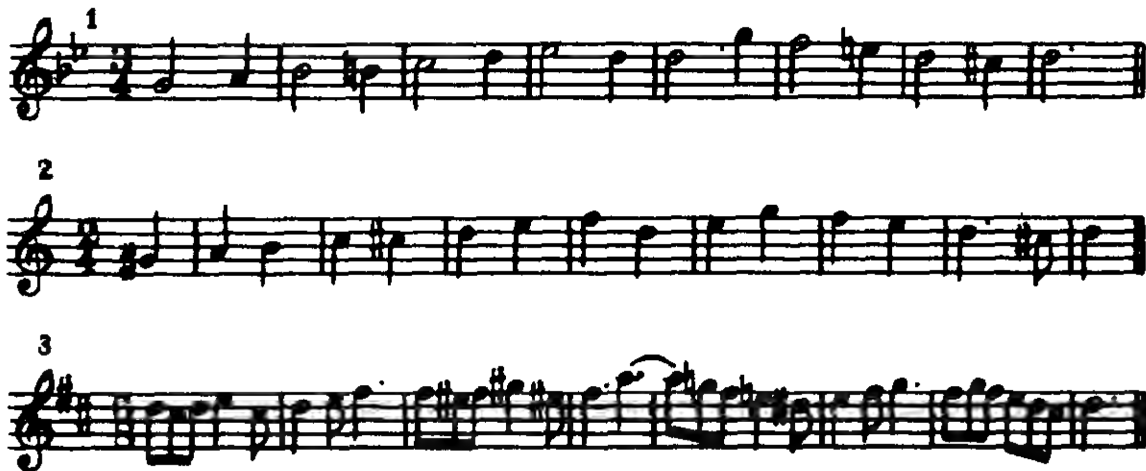
f．卡斯塔利斯基合唱《一望无际的田野》(第二部分，$\frac{3}{4}$ 第 1 － 5 小节)

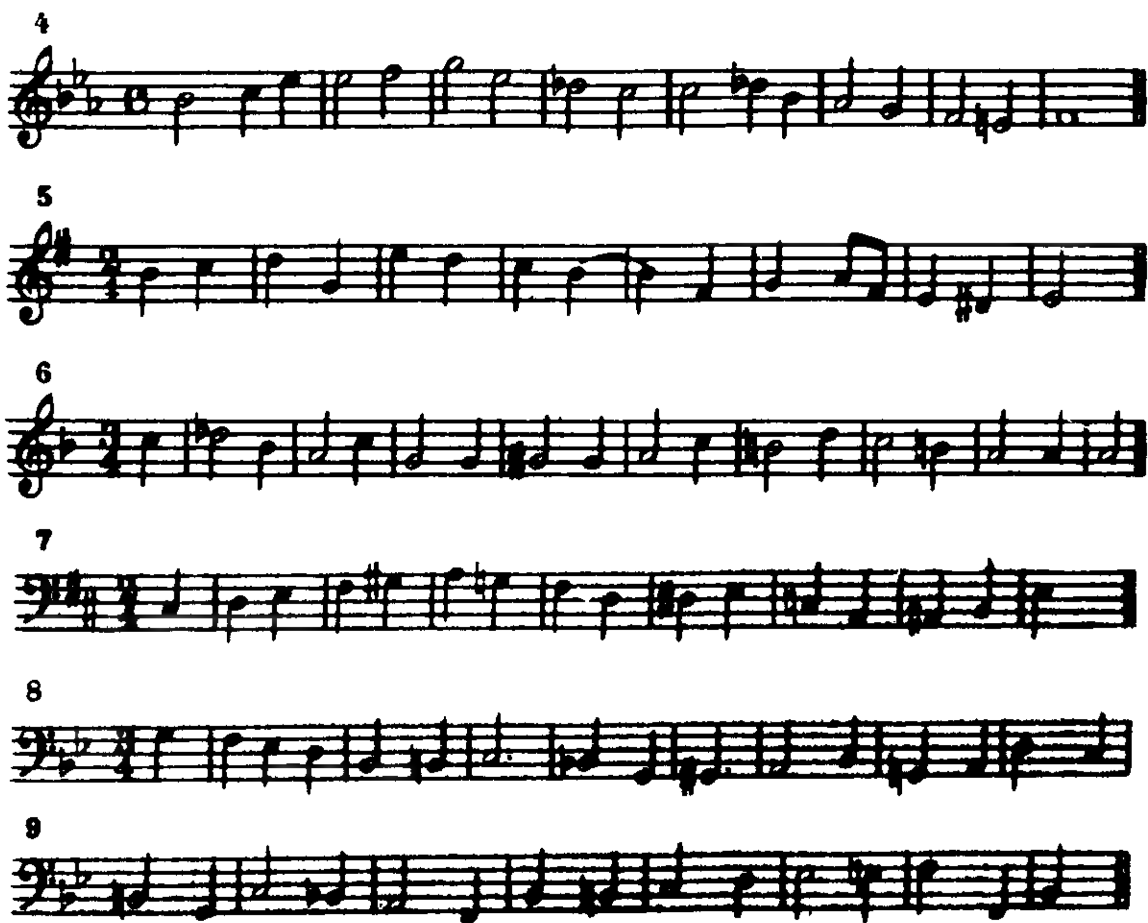
找出里姆斯基－科萨科夫歌剧《萨尔丹沙皇的故事》终场合唱（260 — 261）中采用弗里吉亚进行的离调和转调

书面习题

为下列旋律和低音配和声:

例35－530



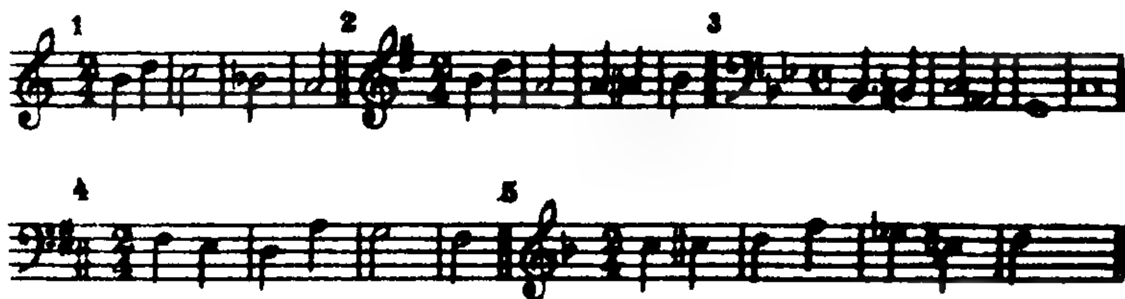


键盘习题

a. 弹奏从指定的大调或小调到一级关系小调的各种转调

b. 为下列片断配和声.

例35－531



第三十六章

在一个声部中的有准备的延留音

1．不协和音

不协和音分和弦内与和弦外两种。和弦内的不协和音是由协和的三和弦（包括大三和弦与小三和弦）再加上一个三度（七音）或两个三度（七音与九音）形成的。

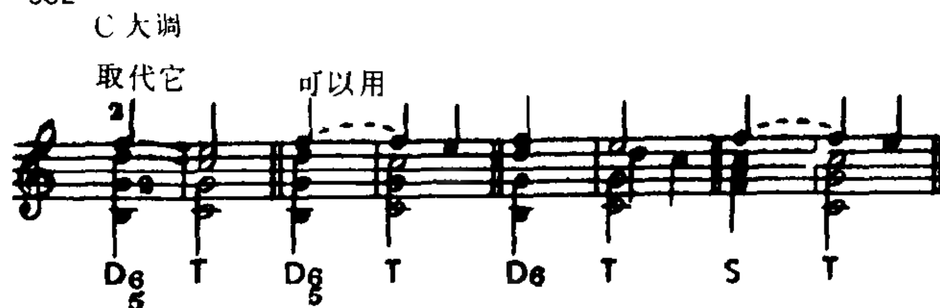
这种不协和音破坏了三和弦原有的稳定性，使它们成了不稳定的，并要求解决到另一个和弦（更准确地说是解决到这个不协和和弦的组成中所不包含的第三种功能）。

和弦外的不协和音——延留音（见例36－532）不属于和弦（三和弦、七和弦或九和弦）的三度结构，它暂时地破坏了这个结构，造成了附加的紧张性，这种紧张性要求解决到这个和弦的正常结构上。

2．绪　论

前和弦的某一个音：根音、三音、五音、七音或九音，在某一个声部中延续下来，在后和弦上成为强拍上的和弦外的不协和音，就叫做有准备的延留音：

例36－532



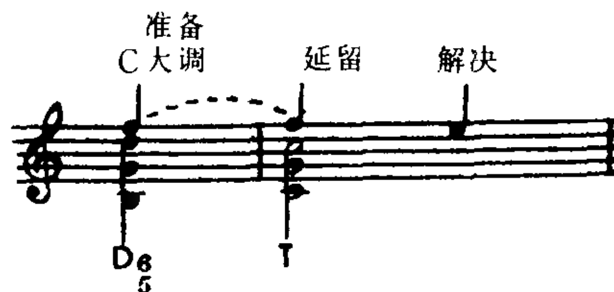
构成有准备的延留音有三个步骤：

a．准备　在前面的和弦中先出现后和弦的和弦外不协和音。

b．延留　这个音作为和弦外的不协和音延续到新的和弦中（紧张与功能冲突阶段）。

c．解决　这个和弦外的不协和音进行到和弦音（功能冲突的解决）。

例36－533



3．声部进行

延留音的解决最典型的方法是下行大二度或小二度，上行小二度的解决用得较少，上行大二度的延留音用得更少，几乎只是为了进入大三和弦或属七和弦中的大三度才使用。

也可能出现上行或下行增一度的延留音：

例36－534

C 大调

T S_{II} S_{II_7} D T $D_{6\atop 6}$ DD_2 $D_{6\atop 5}$ D_9 T T S D_9 T D_9→S_{II}

例36－535

柴科夫斯基《叶甫盖尼·奥涅金》第二场

#c 小调

$D_{VII{6\atop 5}}$ t_6 s_{II_6} DD_{VII_T} D_7 ts_{VI}

例36－536

柴科夫斯基《第六交响曲》第四乐章

D 大调

T $D_{4\atop 3}$ $D_{VII_{4\atop 3}}$ T_6

在延留时，除了低音部外，其他声部不得出现它的解决音，不论是比延留音低二度还是高七度都不允许：

例36－537

不好 好些

C 大调

D_2 T_6 D_2 T_6 D_2 T_6

但在低音部，当其他某个声部有延留音时，出现延留音的解决音是允许的。一般情况下，这时延留音解决到与低音部成八度的三和弦的根音、七和弦的根音或四六和弦的五音：

例36－538

有时解决到六和弦（SⅡ$_6$，T$_6$及其他）重复的三音，但大部分是经过的六和弦：

例36－539

总的来看，延留音几乎不改变我们已知的有关和弦音重复的各种规则，因此一般来说应避免由于延留音而使正三和弦、特别是大三和弦中的三音重复，因为这种重复会使三音过分突出。

这个音一般都很容易由另一个和弦音来代替，只要在同一个和弦中改变一下重复音即可。

此外，有时还在两个声部中同时出现延留音，并反向解决到

同度或八度（详见下章）：

例36－540

作为例外，延留音的解决音也可在低于延留音的另一个八度中重复出现，但最好不在相邻的声部，这对下行大二度和上行小二度的延留音是很典型的：

例36－541

下面这种进行中出现的平行五度和平行八度，虽然有延留音的影响，仍应看作是声部进行的错误，是不允许的：

例36－542

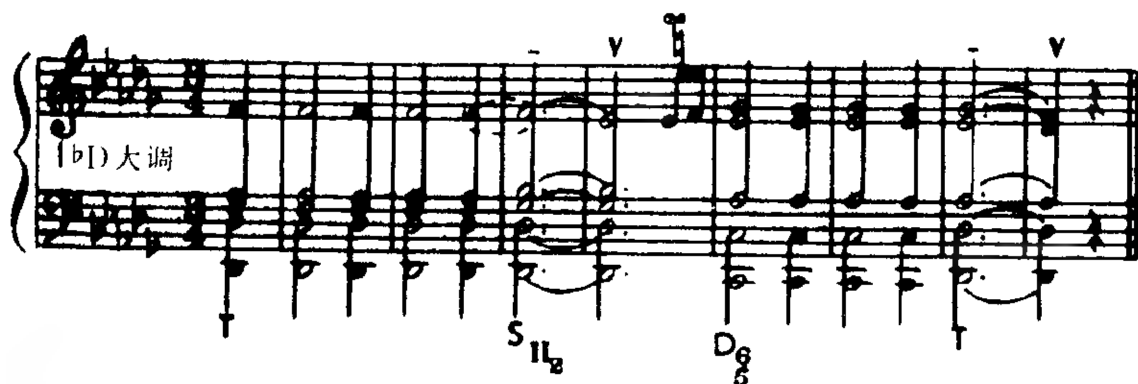
4．节拍和节奏条件

延留音的准备既可以出现在小节的强拍，也可以出现在小节的弱拍，并可以用任何时值。

延留音本身可以在小节的强拍，也可以在次强拍，只要比自己的解决音强就可以。在三拍子中，有时延留音可出现在第二拍，在第三拍解决。

有时（在快速作品中）延留音可长达一个小节，偶尔还达几个小节。这时，延留音解决的这个小节，比之延留音开始的那个小节感觉上要弱一些：
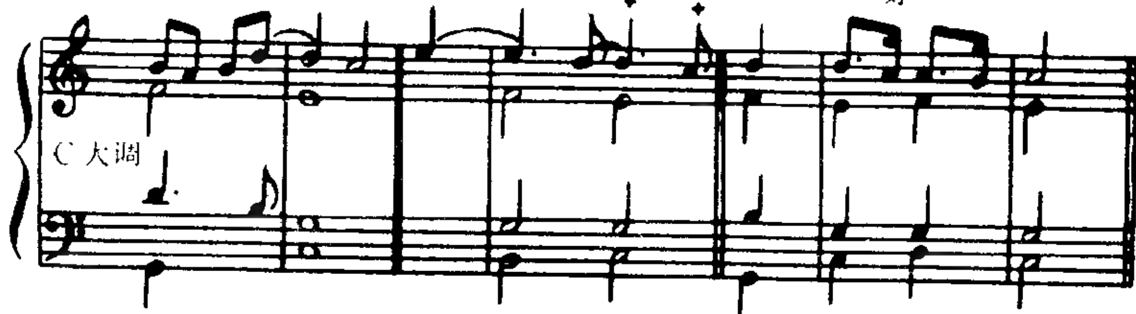
例36－543　　　　贝多芬 钢琴奏鸣曲 作品10之2第二乐章



如果延留音与自己的准备长度相同，或比其准备短，二者之间常（但不是必须如此）用连线连起来（见本章各例）。

如果延留音的准备短于延留音本身，那就很少用连线，因为这样形成的切分过于尖锐。出现这种情况时可以使音重复，重复音可用任何长度：

例36－544



也有例外，在三拍子中，有时用连线把小节的第三拍和下一小节延留的第一、二拍连起来：

例36－545　　　　　　　　　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品27之2

♭D 大调

延留音的解决可以直接成为下一个延留音的准备（见例36－535）

注：在特殊情况下，在减七和弦与小九和弦的延留音中，在从自然小调进行到和声小调时，会形成减八度或增同度（见例36－535）

例36－546

c 小调

5．实践指示

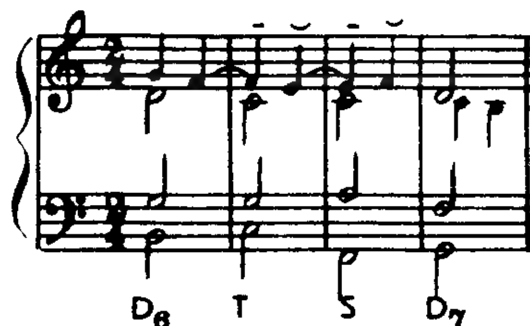
为指定的声部配和声时，在下列情况下可考虑使用延留音，当音符重复（有连线或没有连线），然后声部又作大二度或小二度下行，或小二度上行，到小节中较弱的拍子时：

例36－547

指定的旋律



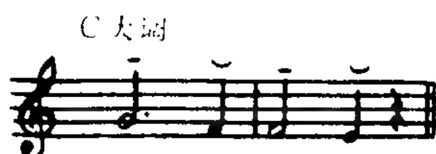
配和声实例
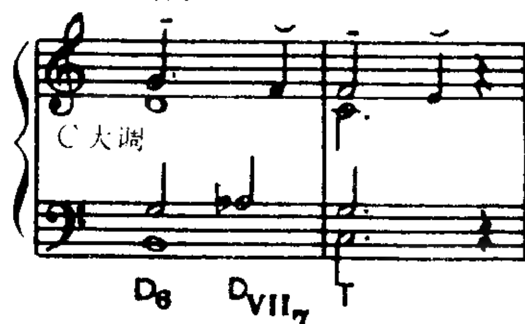


此外，与有连线的音相类似的附点音符或小节内的切分音也可看作是延留音的标志，但在延留之后必须有正确的解决：

例36－548

指定的旋律
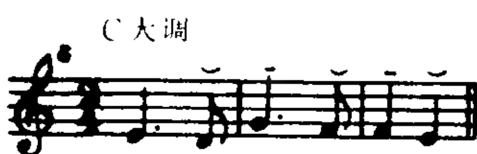


配和声实例

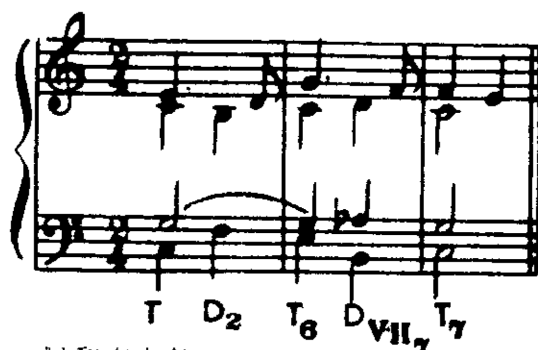


例36－549

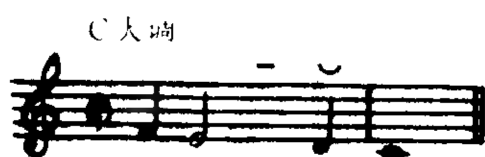
a　指定的旋律
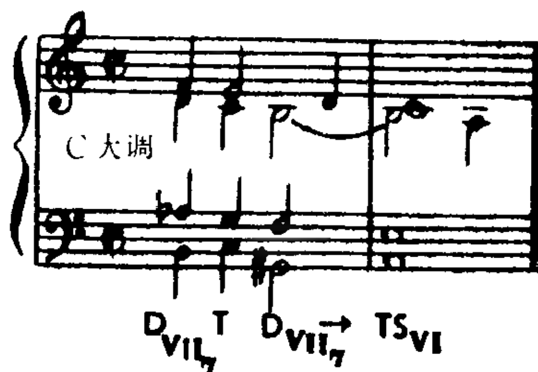


配和声实例



b　指定的旋律



配和声实例
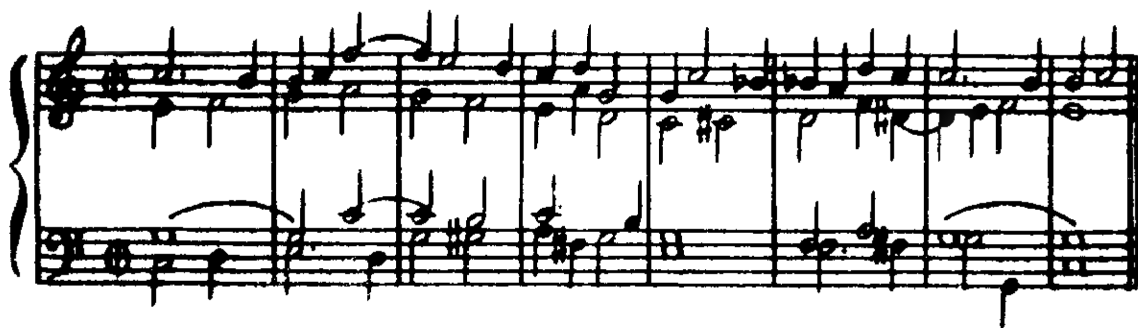


当存在延留音时，要确定或选择其和声功能，必须根据其解决音来考虑，而不能根据延留音本身，因为它是和弦以外的、不是和弦应有的因素。

在为指定声部配和声时，在该声部没有延留音的地方，为了保持音响性质的总的统一，最好在保持声部进行正确的条件下，在其他的某一声部中加进延留音（见例36—547）

注：考虑到对听觉来说不协和的延留音是最简单和最有说服力的，所以延留音最好出现在三音（三和弦与七和弦的）与七和弦的五音之前

配和声举例：

例36—550

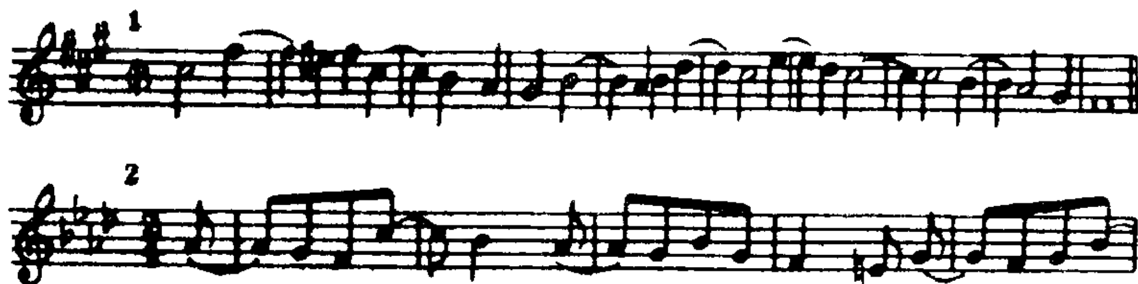


习　题

书面习题

为下列旋律和低音配和声：

例36—551



3

4

5

6

7

8
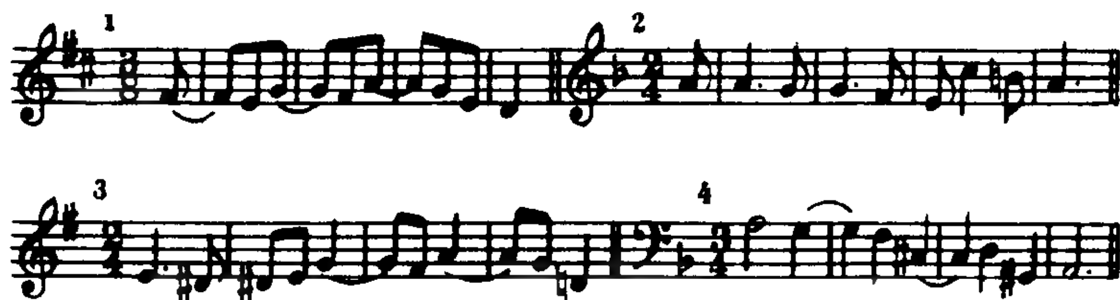
9



键盘习题

a．为下列片断配和声：
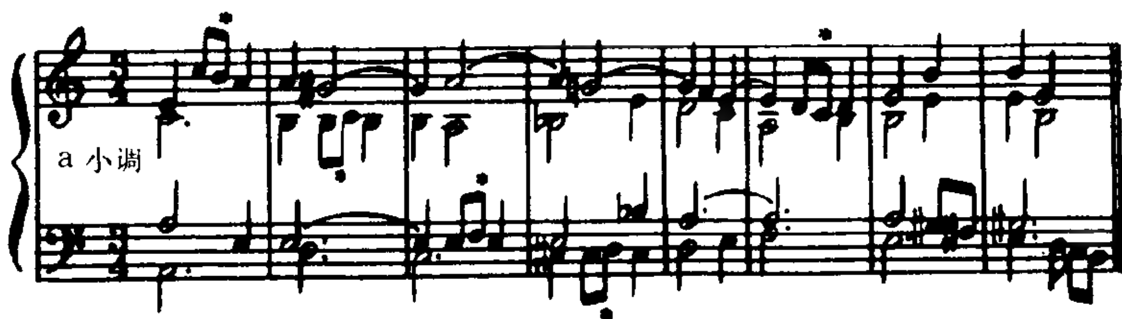
例36－552



b．弹奏用延留音的各种和弦连接以及到 ·级关系调的转调。

c．把下面的第一乐句扩展成乐段，并用变格终止结束：

例36－553



第三十七章

两个和三个声部中有准备的延留音

1．定　义

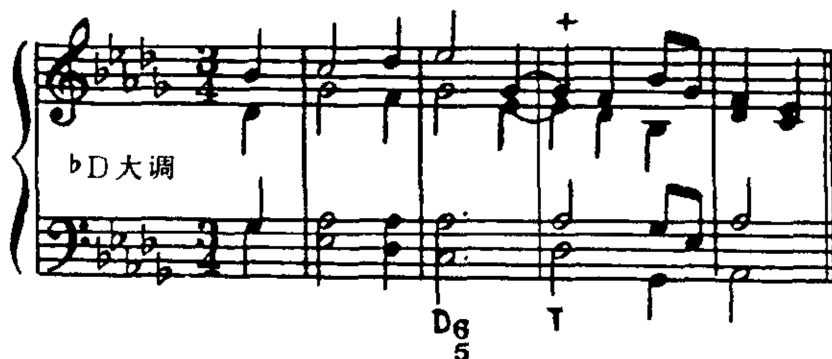
同时在两个声部中出现的延留音叫做二重延留音，在三个声部中出现的叫做三重延留音。

二重延留音或三重延留音中的每一个延留音，在其准备、节拍与节奏条件以及延留音与其解决音不能同时出现等方面，都应服从单一声部的延留音的规则。

2．声部进行

二重延留音可以用在和声变换时，两个声部以平行三度或平行六度作大二度或小二度进行的时候：

例37－554　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品27之2



例37－555　　巴赫《a小调英国组曲》

a小调

t　s_{II_6}

也可以是用在二度或小二度的反向进行时。后一种情况经常在二重持续音解决到同度或八度时出现。这种情况下，本来在分开使用的条件下是不正确的延留音，合起来就都成正确的了：

例37－556

D_2　T_6　$D_{\substack{4\\3}}$　T　D_{VII_7}　T　$D_{VII_{\substack{6\\5}}}$　T_6

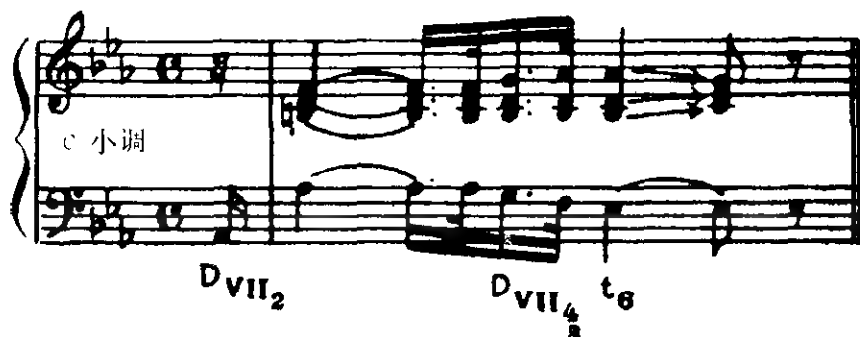
例37－557　　柴科夫斯基《十月》作品37bis第十首

d小调

D_2　t_6　$D_{\substack{6\\5}}$ ⟶

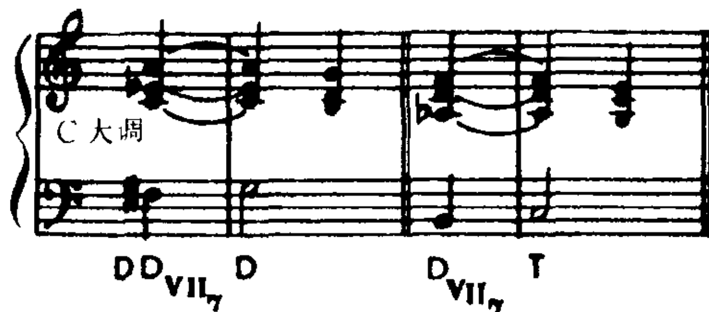
在三重延留音时，两个声部作平行三度或平行六度进行，第三个声部与它们反行：

例37－558 贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品13第一乐章



二重延留音也可用三个声部作平行六和弦进行，偶尔也可作平行四六和弦进行。几乎总是用密集位置。

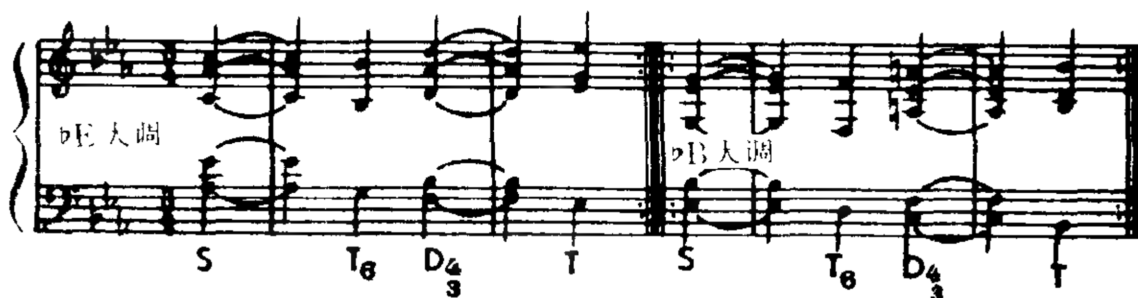
例37－559



二重与三重延留音包括低音部在内的情况比较少，因为低音部与其他一个或两个声部都保持不动会使和声的变换不够明确、鲜明

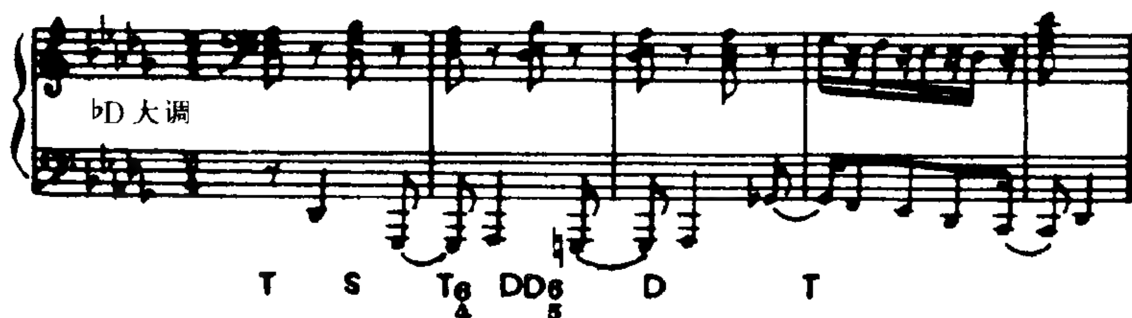
注：1. 有时会形成似乎四个声部同时延留的情况，也就是和弦的简单的重复或所有声部的切分 这与其说是具有和声意义，不如说是具有织体上的意义：

例37－560 舒曼《维也纳狂欢节》第一部分
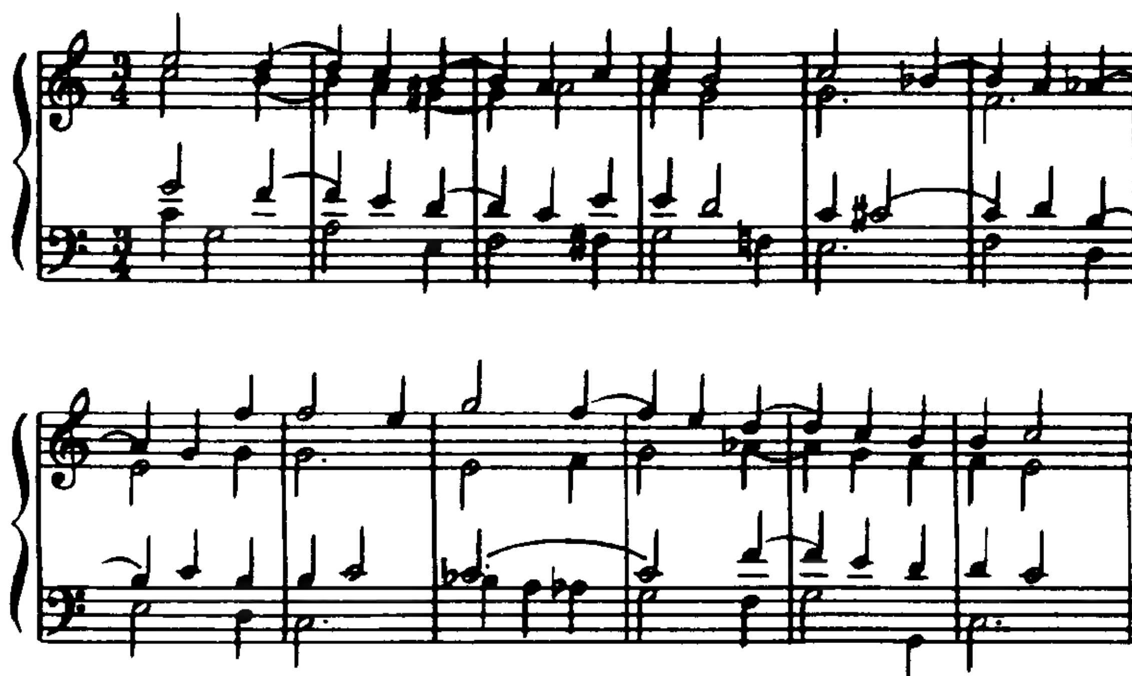


2．有时，有一种低音晚于所有其他声部出现、或相反，其他声部晚于低音的切分，这些都很象延留音：

例37－561　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品57



配和声举例：

例37－562



习　　题

书面习题

为下列旋律和低音配和声：

例37－563

1

2

3
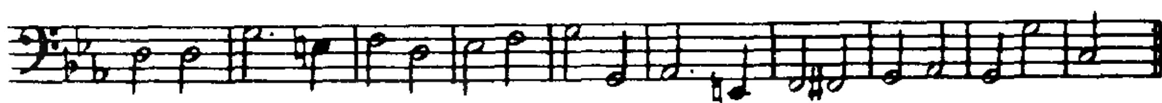
4

5

6

7
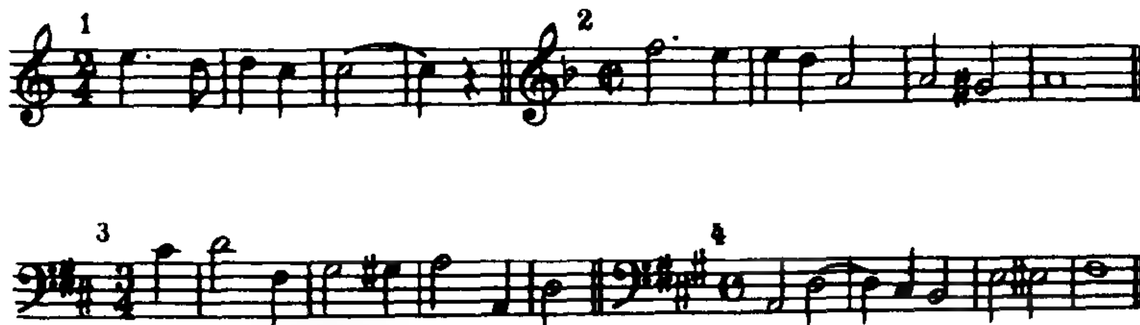
8



键盘习题

a．为下列片断配和声：

例37－564

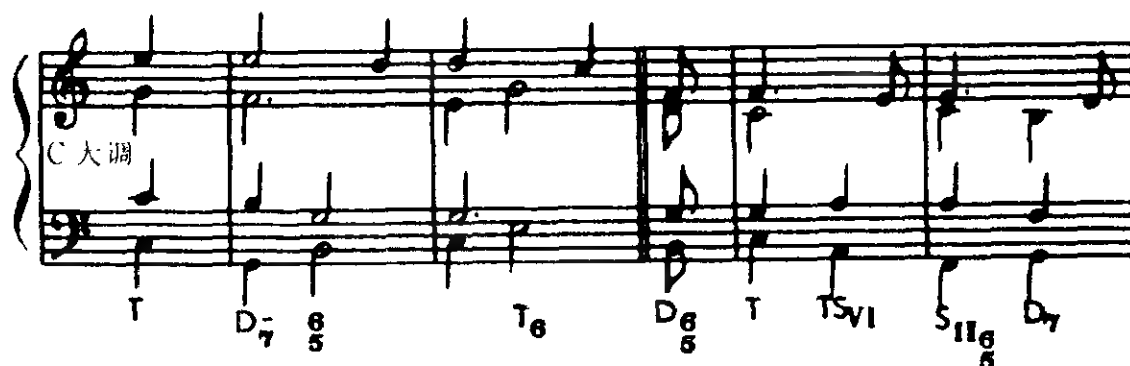


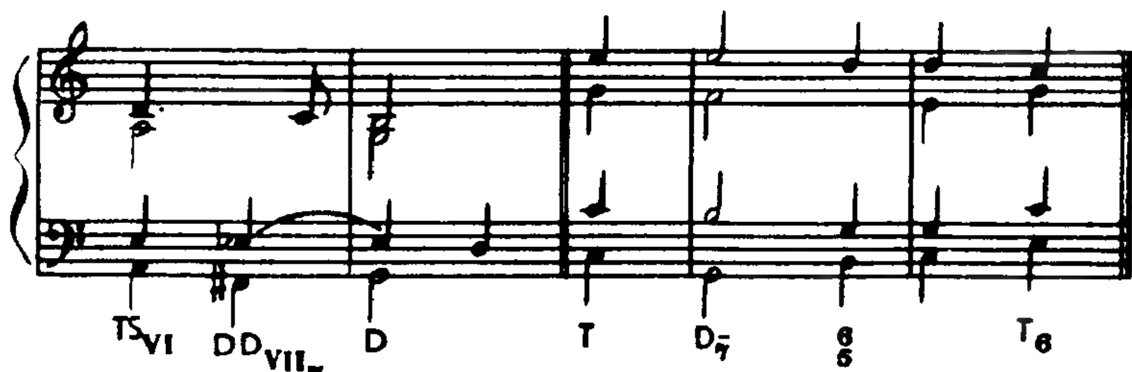
b．弹奏有二重延留音和三重延留音的单一调性的结构和转调。

补　　充
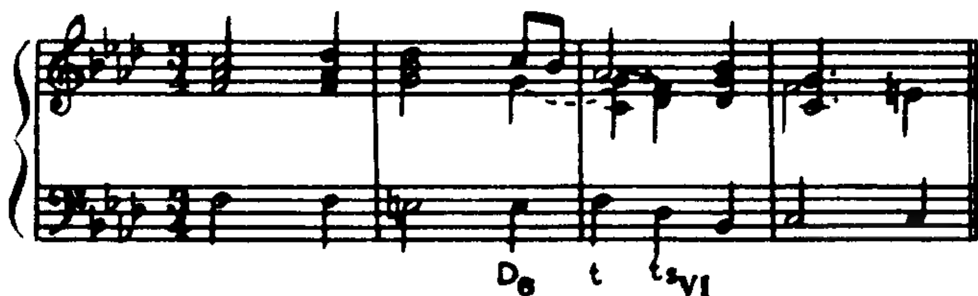
在延留音发音或解决时，和弦可以转位，甚至可以变换。在变换和弦时，新的和弦应含有原定的解决音，因此这个和弦一般都是在音的组成和功能上与前一和弦很接近的。但在延留音解决时，也有用更为鲜明的和声变化的（S进行到D、D到副D或DD、T到TSⅥ等等），只是声部的进行应该尽可能平稳：

例37－565
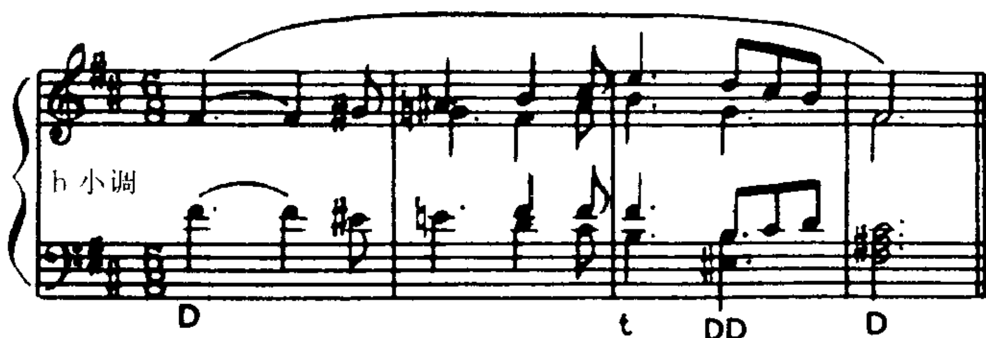




例37－566　　巴赫《与亲爱的兄弟告别的随想曲》

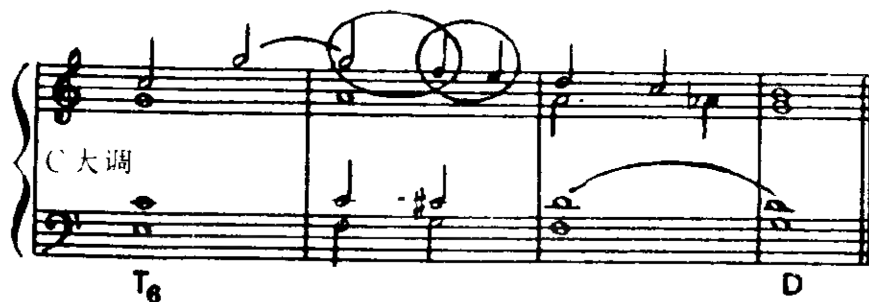


例37－567　　柴科夫斯基《第五交响曲》第 乐章

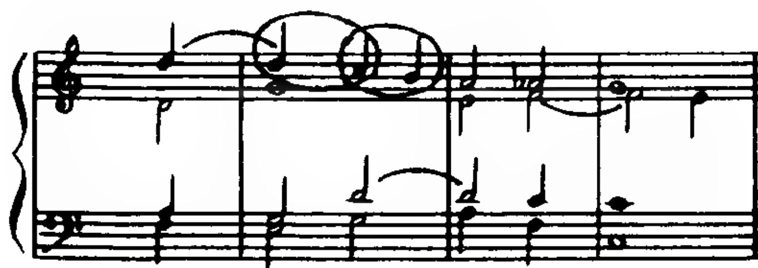


注：在某些情况下，延留音的解决音可以在和声变化的同时形成新的延留音，这叫做没有准备的（旋律作级进进行）延留音，它然后再正确地解决到和弦音。这样形成了和弦外音（不协和音）的旋律解决与和声解决不同步的现象：

例37－568



例37－569



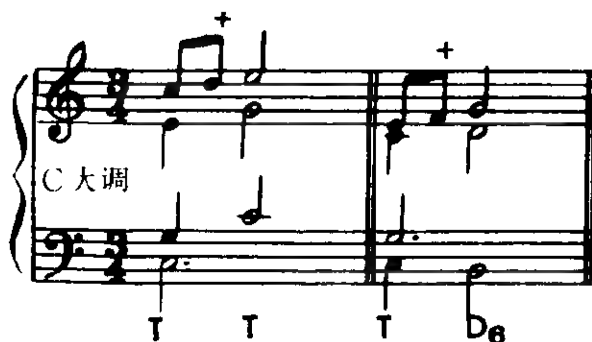
第三十八章

一个声部中的自然经过音

1．绪　论
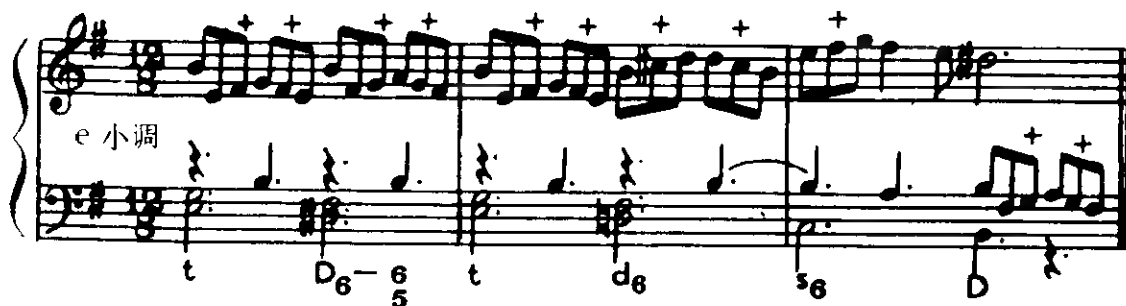
在弱拍（或次强拍）上，以级进形式填在两个音高相邻的和弦音之间的音，称为经过音。经过音可以用在一个和弦及其转换之间，也可用在两个不同的和弦之间：

例38—570



注：在本例以及以后两例中，标有"+"号的音就是经过音

例38—571　　吕利《吉格舞曲》
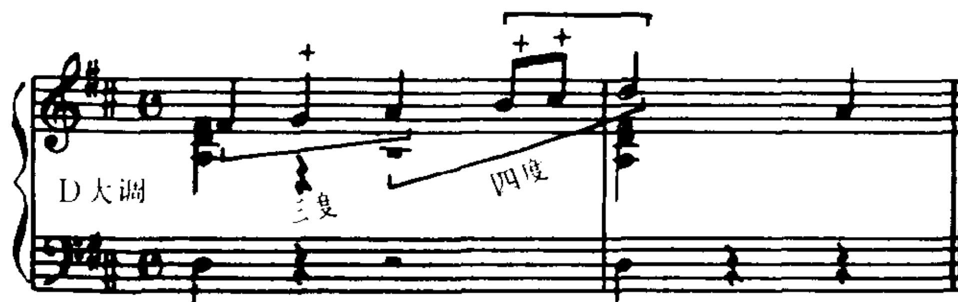


经过音与相邻的和弦音之间一般成大二度或小三度，不用增二度。

2．自然经过音

所有在音阶的基本音级上形成的经过音（在记谱上与调号一致），与整个音阶一样，都是自然的。在这种自然的音列中，三度之间有一个自然的经过音，四度之间则有两个：

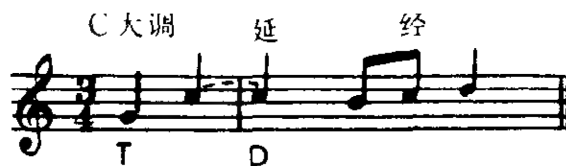
例38－572　　　　贝多芬《小提琴协奏曲》



3．经过音与延留音的区别

经过音与延留音不难区别。它是在弱拍上，在两个音高不同的和弦音之间，而延留音是在强拍，以重复前面的音（有时有连线）的方式出现：

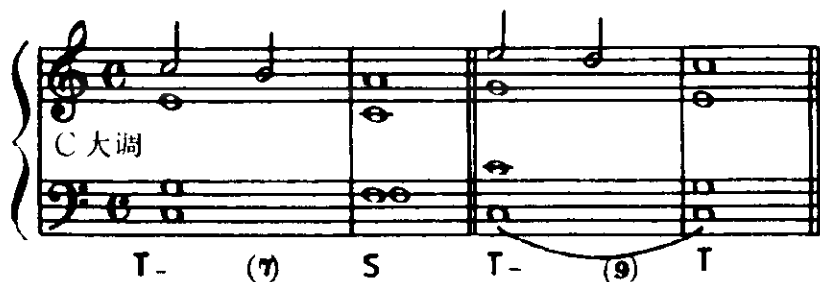
例38－573



4．应用经过音的节奏条件

一般说来，经过音应与前面的和弦音长度相等或者短于它（见例38—571——573），只有那些可以成为和弦的经过的七音或经过的九音的，才允许有更长的时值：
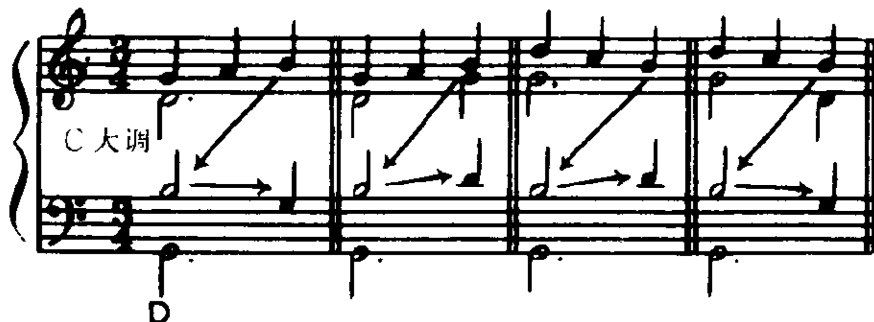
例38－574



5．重复的规则

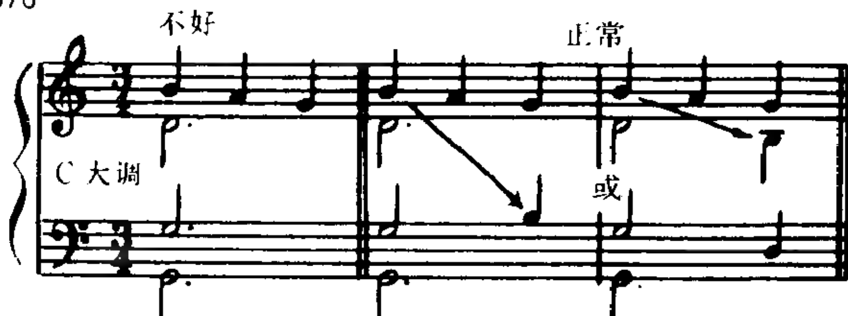
与延留音一样，经过音对和弦音重复的一般规则并没有任何影响。因此在有经过音时，应注意正三和弦的三音，因为它们一般不应重复，如果那个声部是从根音或五音出发并进行到三音的，那就应该在另一个声部中使这个三音进行到另一个和弦音（根音或五音）去：

例38－575



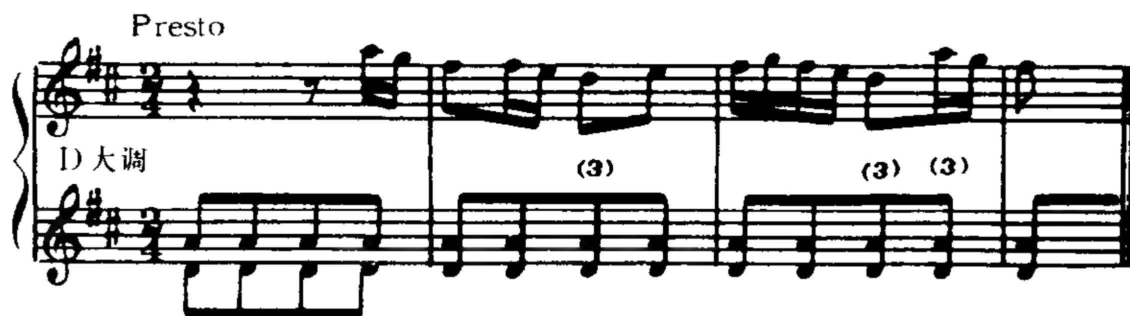
相反，当和弦（不仅是正和弦，而是任何一个和弦）的三音进行到根音或五音时，应在别的声部加进一个三音，以保持和弦正常的丰满的音响：

例38－576



在较快的速度中，有关重复或略去三音的这些规则就不那么重要了：

例38－577　　海顿《四重奏》作品76之5终乐章
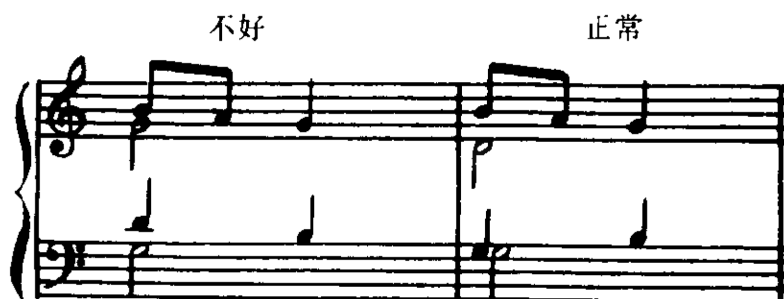


6．进行到同度的问题

经过音不应与相邻的保持不动的音形成同度。

为了避免这种现象可以改变和弦的排列法或把构成同度的这个音移开：

例38－578

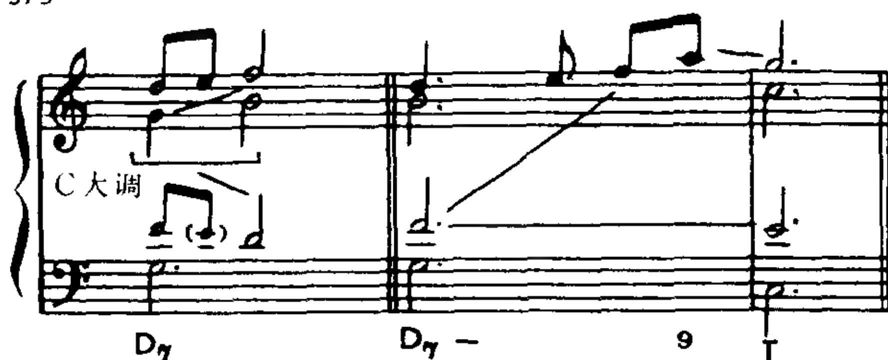


7．七　音

不协和音以及所有有尖锐倾向性的音都不应重复，因此当从五音进行到七音时，也应从七音原在的那个声部把七音移开（参见例15－213中七音与五音的交换）。

另外，七音有时可以进行到九音，然后正确地解决到下一和弦的五音：

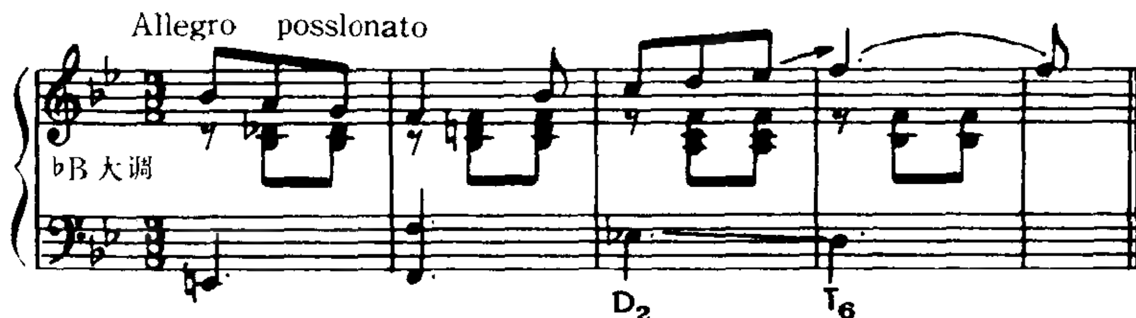
例38－579



8．七音重复

如果由于旋律进行的结果而最终在属和声音响中形成了七音的重复，那就应把原来就有七音的声部看作是和弦音，作正常的级进下行解决，另一个声部中的七音则作为和弦外音（经过音）作上行解决：
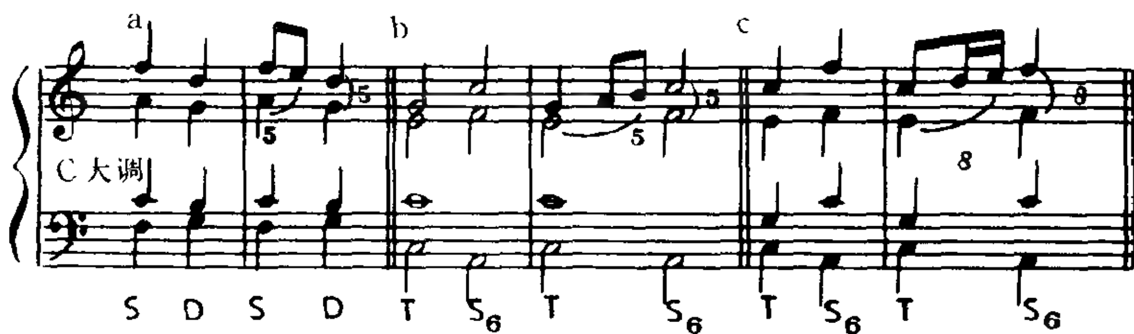
例38－580　　格林卡《血在燃烧



9．隐伏五度、隐伏八度与平行五度、平行八度

由于有经过音而形成的级进有时可能把隐伏五度和隐伏八度变成平行的五度和八度：

例38－581



改变声部进行，改变排列法或重复音以及用另一个和弦替换原有和弦等，采用这些方法差不多可以完全避免这种平行：

例38－582

但有时仍不得不放弃原定的经过音而采用别的方案。

10．中音部与高音部间的距离

当高音部在作上行进行时，它与中音部之间的距离可在短时间内超过一个八度：

例38－583
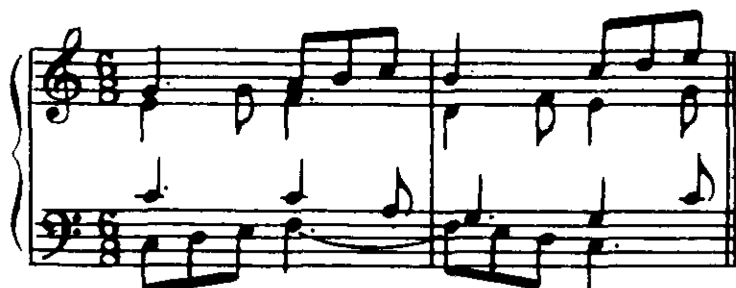
11．和弦的变换

高音部的旋律线比较活跃（由于使用了和弦外音）时，和声的变换（和声律动）应当比较少，比较安静。和弦一般只在强拍或次强拍变换。如果在弱拍上出现新和弦，就应在最近的、比它强的拍子上再变换和弦。

12．各声部进行之间的关系

在为有和弦外音的旋律配和声时，必须注意总的节奏运动的平衡。例如当低音部在一段时间内由于没有和弦外音（经过音与延留音），其节奏显得安静（平缓）时，为了保持音乐的运动，最好在高音部或某个内声部（在有可能的地方）加进和弦外音。这不仅能保持总的节奏运动，而且还可以改善声部的旋律线。

例38 584



以后在所有的声部中都采用经过音与辅助音时，仍须遵守上面指出的有关保持节奏运动的原则。

习　　题

口答习题

找出下列作品中的经过音：

a．格里格《奏鸣曲》作品7第一乐章（第1－7小节）

b．达尔戈梅日斯基浪漫曲《在辽阔的天空》和《我后悔，大叔》

书面习题

为下列旋律和低音配和声：

例38－585



2

3

4

5

6

simile

simile

7

simile

1. 2.

8
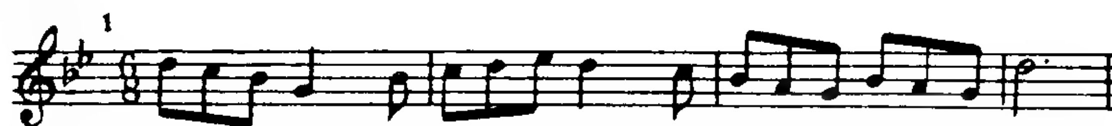
9

注：习题 7 要防止在旋律和低音的伴奏之间出现平行五度或平行八度，伴奏本身也必须有正常的声部进行

键盘习题

a．为下列片断配和声：

例38－586







b．弹奏和弦连接，在可能的地方，在不同的声部中加进经过音。

第三十九章

在所有声部中的自然经过音

1．绪　论

经过音不仅可以交替地在不同的声部中出现，而且可以在两个、三个甚至是四个声部中同时出现
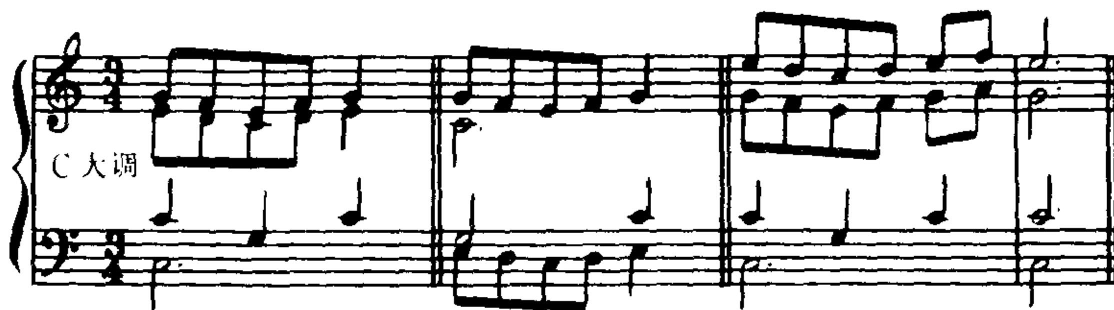
在两个声部中同时出现的经过音叫做**二重经过音**，三个声部的叫做**三重经过音**，四个声部的叫做**四重经过音**。

2．二重经过音
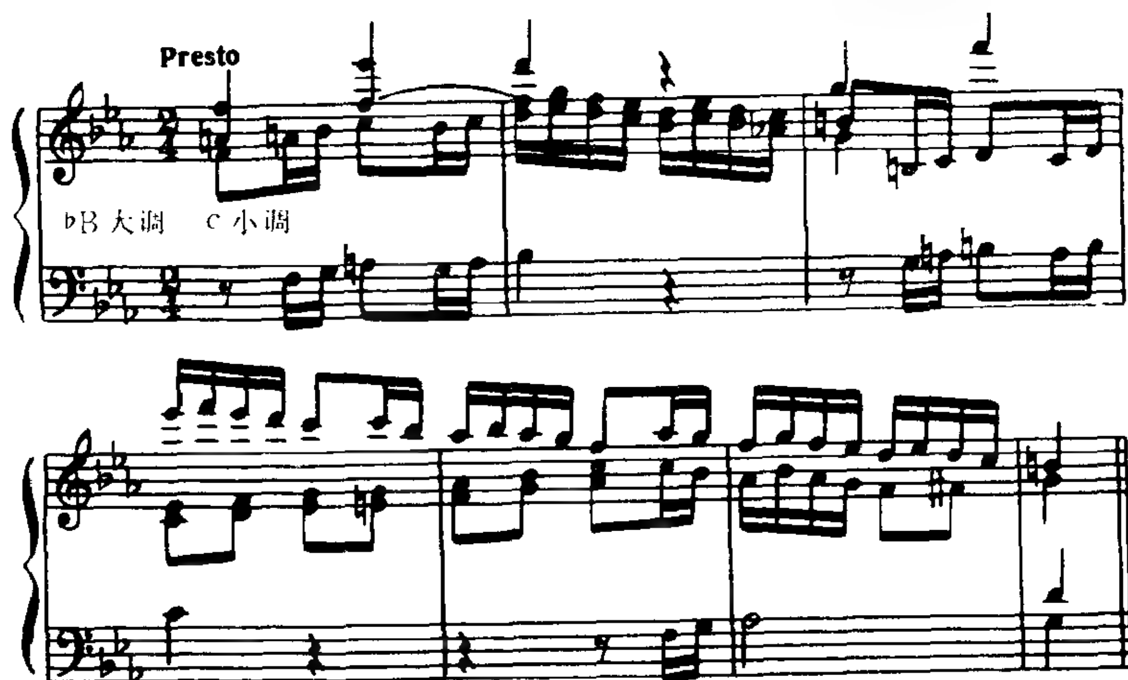
二重经过音与延留音（也与一般的和弦连接）一样，可以作平行进行，也可以作反向进行

在作平行进行时，两个声部成平行三度（十度）或平行六度：

例39－587
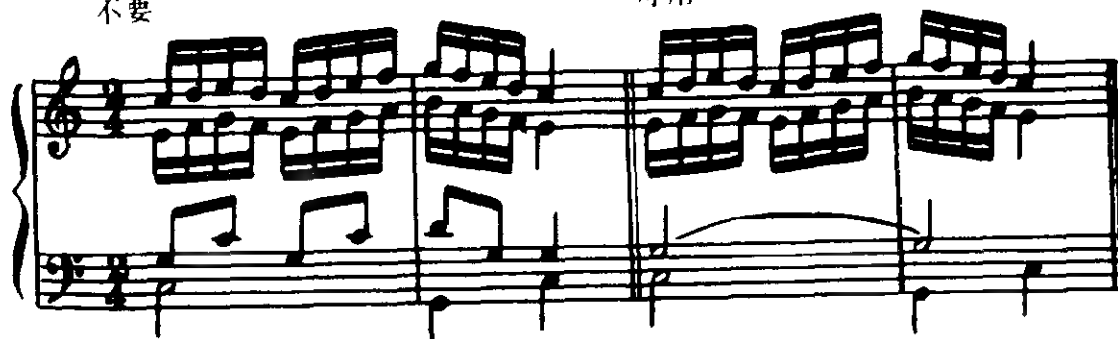


例39－588　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　海顿 四重奏 作品64之6



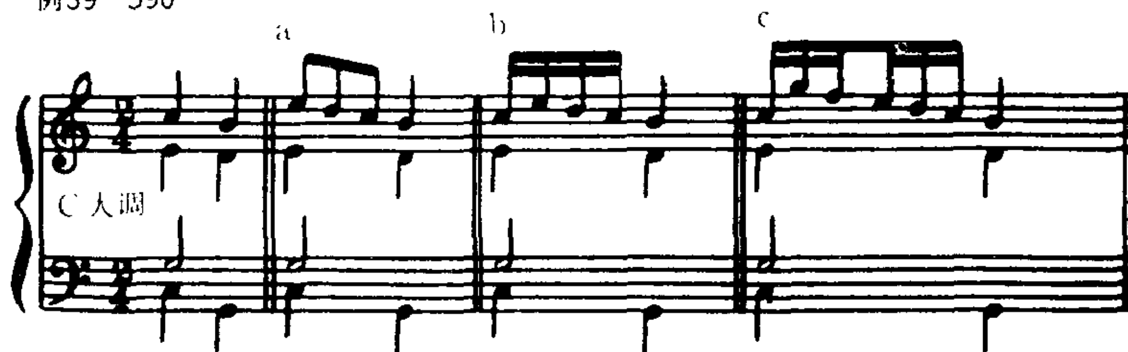
在较快的节奏中应用二重经过音时，并不需要总是为了保持正常的重复音而移动其他声部，以免过分琐碎和杂乱。这时最自然的办法就是在一定时间内允许存在不太正常的重复：

例39－589



此外，有时也有意采用一些不常用的重复（多在连接的前一个和弦中），以便于使用在正常的重复时无法使用的经过音：

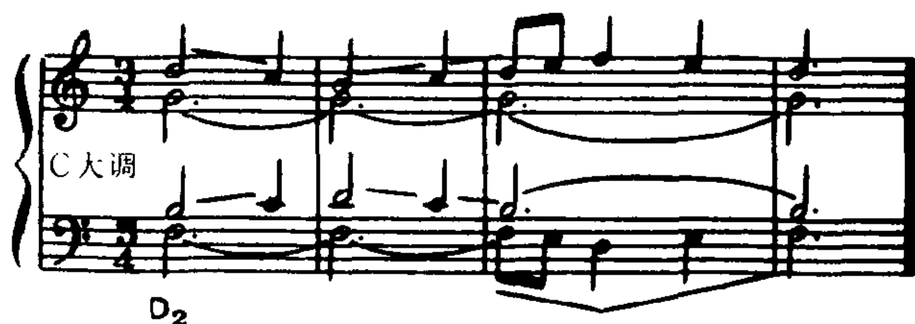
例39－590



注：从例590b和590c中可以看到，由于进入下一个和弦之前，从和弦外音又回到了第一个和弦的和弦音，因之从技术上看，对和弦的连接没有带来任何影响。

有经过音的两个声部作反向进行时，它们可能是相聚的，也可能是相离的：

例39－591
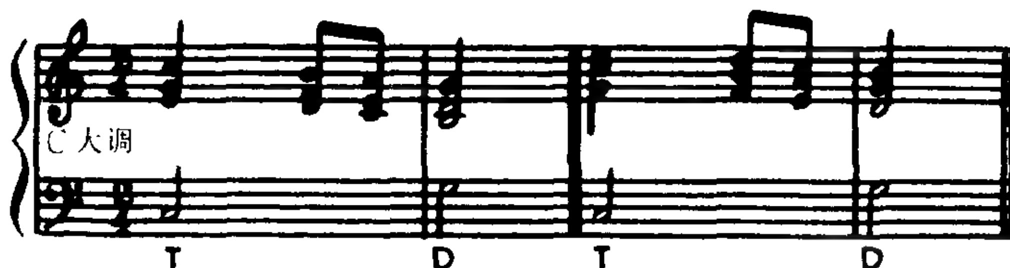


3．三重经过音

三重经过音的进行可能是平行的，也可能是混合的（与延留音或和弦的连接一样）
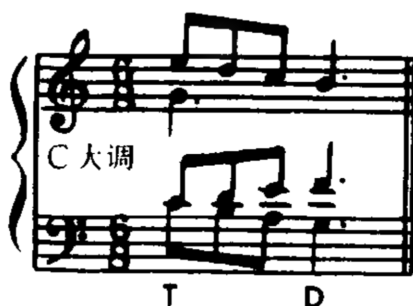
在作平行进行时，三个声部作密集排列的平行六和弦进行，作平行四六和弦进行的很少：

例39－592
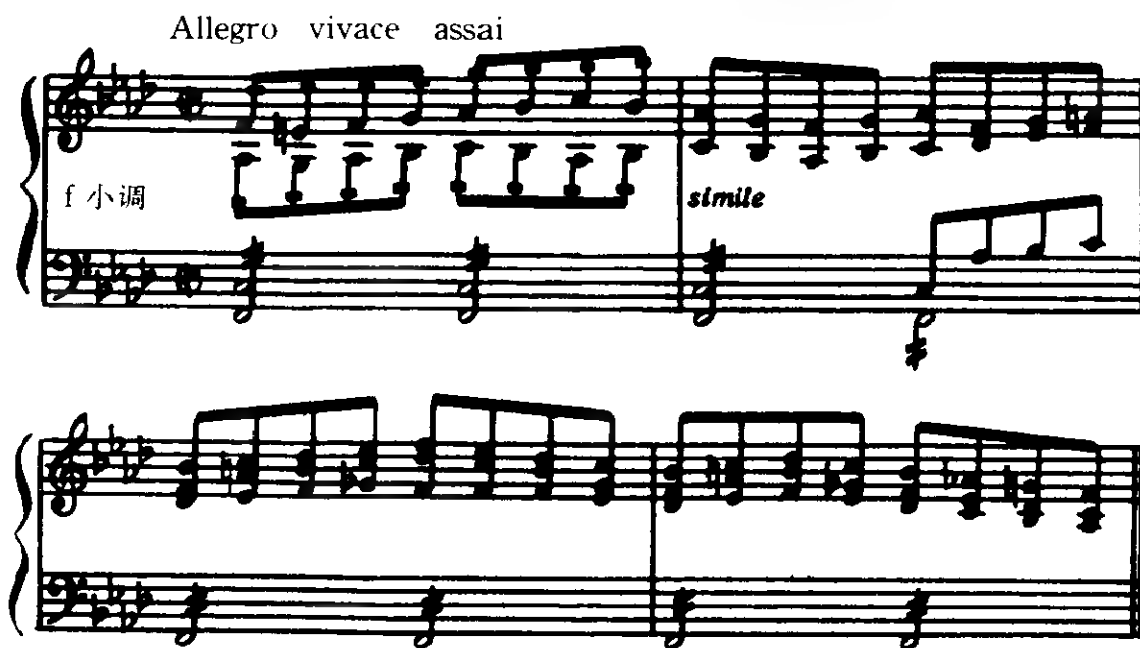


作混合进行时，两个声部作平行三度（十度）或平行六度进行，第三个声部与它们作反向进行：

例39－593



以上各种方法，在一般情况下都可轮流使用：

例39－594　　门德尔松《四重奏》作品80第一乐章
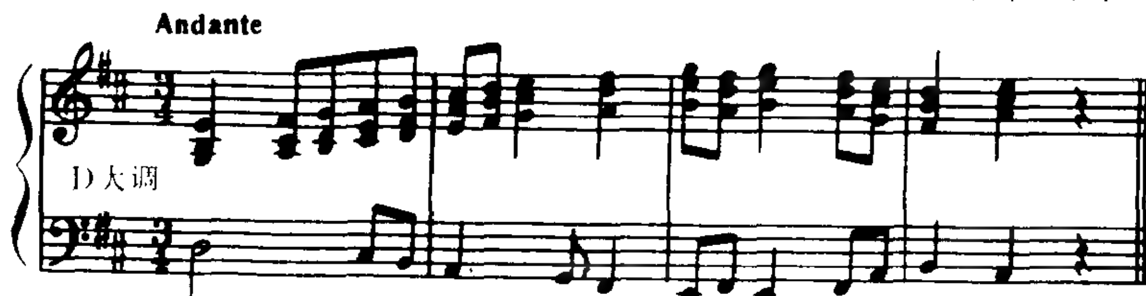


（参见例39－588第4－5小节）

4．四重经过音

四重经过音的进行可以采用以下方法：
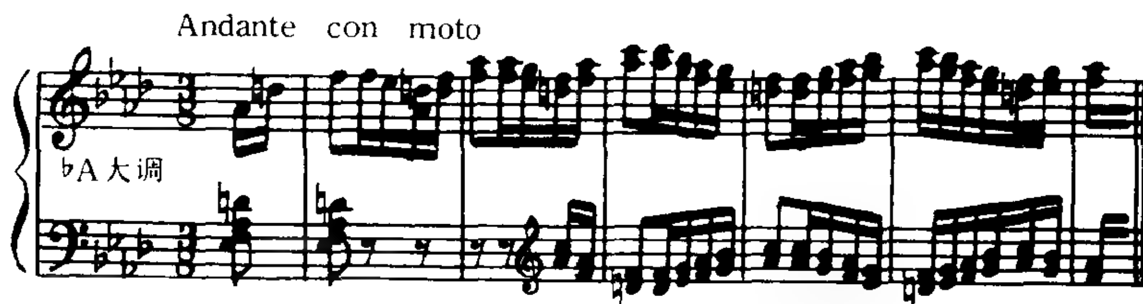
a．三个声部作密集排列的平行六和弦或平行四六和弦进行，第四个声部与它们成反向进行：

例39－595　　　　　　　　　　　　柴科夫斯基《弦乐小夜曲》第一乐章



b．两个声部向一个方向作平行三度或平行六度的进行，另外两个声部则向另一方向作平行三度或平行六度进行，形成成对的反方向进行：

例39－596　　　　　　　　　　　　贝多芬《第五交响曲》第二乐章



5．经过和音

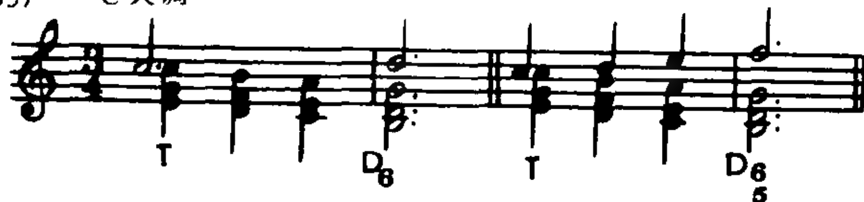
在一个声部或同时在几个声部应用经过音就形成经过和音，经过和音没有独立的功能意义。

一个声部中的经过音形成的和音可能是三度结构的，也可能是非三度结构的。

二重经过音及三重经过音在作平行进行时，一般都形成和弦型的和音

在反向进行时，特别是混合进行时，能形成更为复杂的非三度结构的和音（参见例39－588及例39－592）：

例39－597　C大调
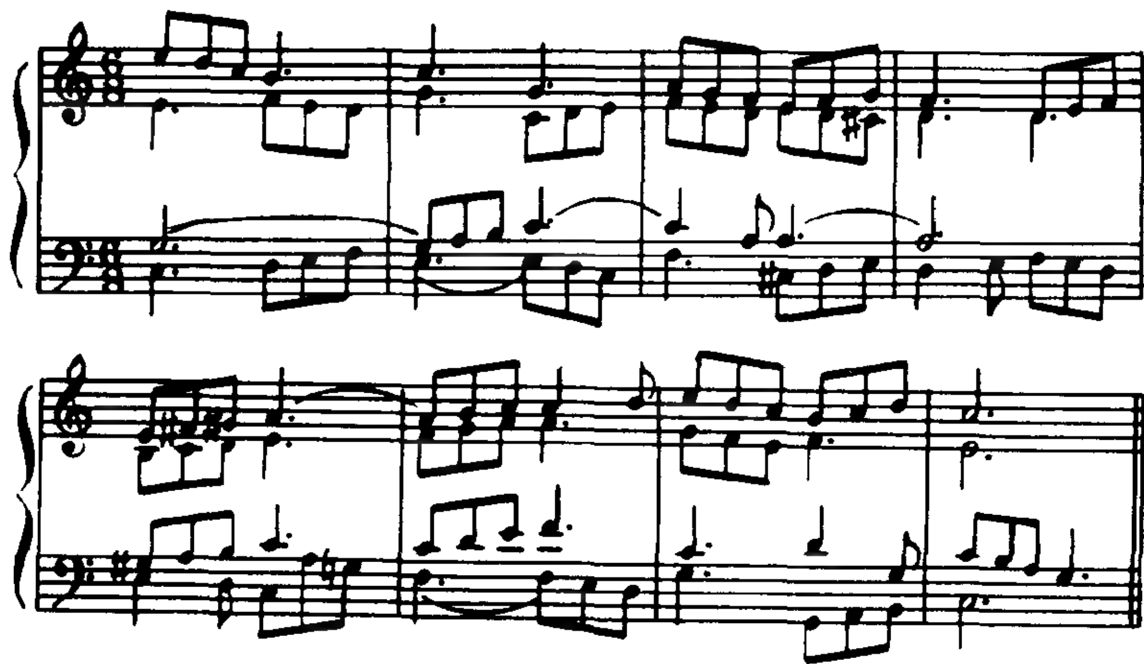


6．配和声的实践指示

在为指定的旋律和低音配和声时，应采用上述的所有各种进行：平行三度（十度）与六度，密集排列的平行六和弦与平行四六和弦，两个、三个、有时甚至是四个声部同时的反向和混合进行

不应只强调某一声部而忽略了其他声部，但也不要忘记，高音部是主要声部，其他声部的和弦外音主要只是为了保持总的节奏运动或者是为了主题的统一

配和声举例：

例39－598



习　　题

口答习题

分析下列作品中经过音的用法：

a．柴科夫斯基歌剧《黑桃皇后》中普里列普与米洛夫佐尔的二重唱

b．伊波利托夫-伊凡诺夫《阿塞尔拜疆片断》第 ·乐章

c．里姆斯基-科萨科夫歌剧《姆拉达》中的《 E公的行进》（开头）

书面习题

为下列旋律和低音配和声：

例39－599

1

2

3

4

5

6




7


8

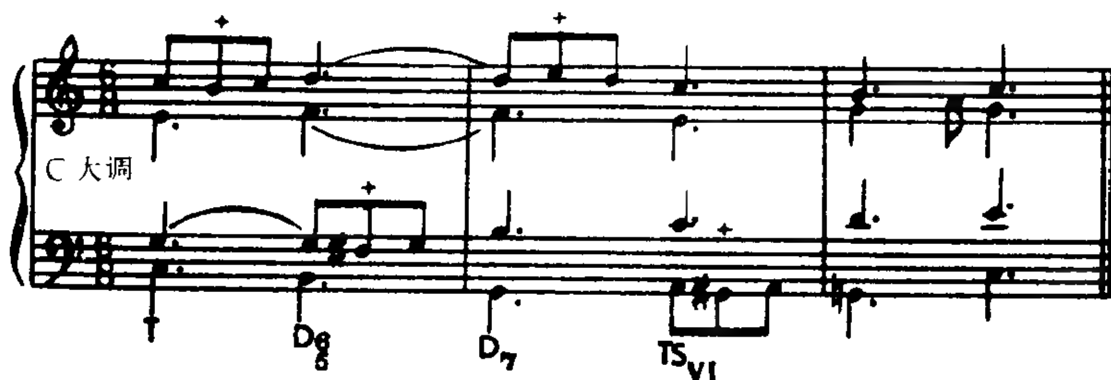
第四十章

自然的与半音的辅助音
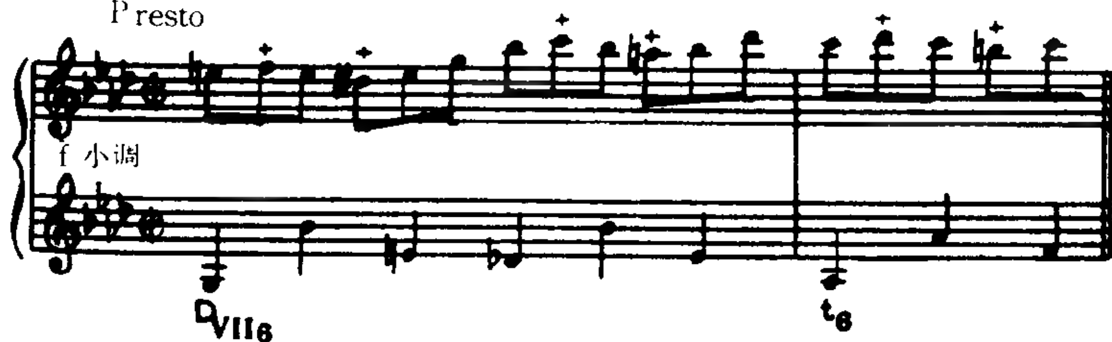
1. 绪　论

放在两个相同的和弦音之间，比之高一级或低一级的音，叫做辅助音。与经过音一样，辅助音是出现在弱拍或次强拍上，它既可以在一个单一的和弦上，也可以在和弦的变换中出现：

例40－600



例40－601　　　　　　　　　　　　　　　　　　肖邦《练习曲》作品25之2



2．自然的与半音的辅助音

在音阶的自然音级上构成的辅助音就是**自然辅助音**（和整个音阶一样）

所有其他由半音变化的音级构成的辅助音是**半音辅助音**
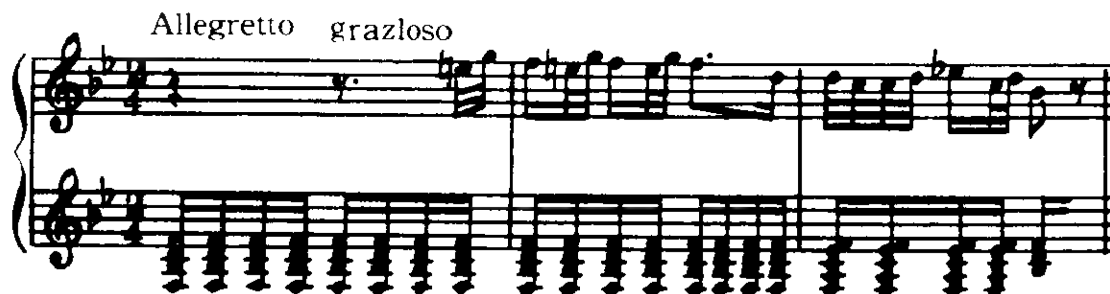
上方辅助音一般都是自然辅助音，不管它与相邻的和弦音之间是大二度还是小二度

下方辅助音经常与和弦音距离一个小二度，就象导音与主音的关系，这样听起来更自然（见例40－601）

3．对和弦音的围绕

上方辅助音与下方辅助音紧接着出现，就形成了对和弦音的围绕（有点象省略了的回音）

例40－602　　贝多芬《第八交响曲》第二乐章



4．声部进行

辅助音（与经过音一样）可以在一个声部中出现，也可以在不同的声部中交替出现，还可以在两个、三个、有时甚至在全部四个声部中同时出现（二重、三重、四重辅助音）

在下面两种情况中，不论是几个声部的辅助音，都不应当使用：

a．任何两个声部成同度时；

b．当相邻的两个声部成八度时，较低的那个声部（低音部除外）不应使用辅助音

例40－603

不好　可以

C大调

在和弦作和声连接时，使用辅助音可能造成平行五度：

例40－604

a　b

C大调

T　S　$S_{II}{}_{5}^{6}$　D

避免这种进行的方法在第三十八章中已讲过：

例40－605

a　b

或

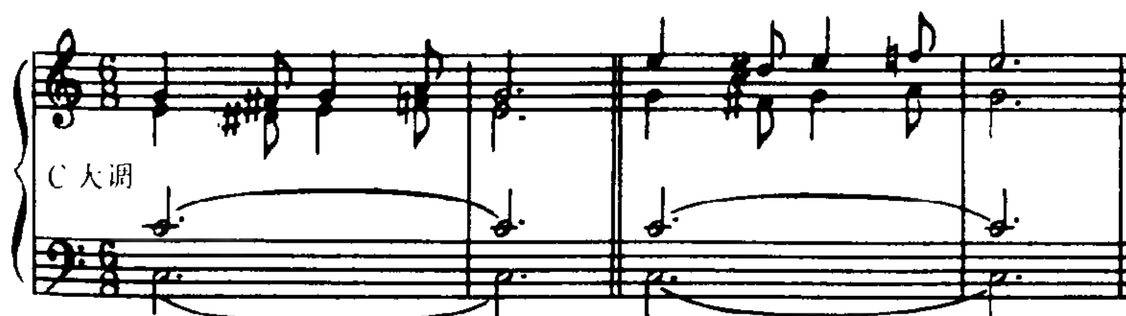
T　S_6　$S_{II}{}_{5}^{6}$　D_7

5．二重辅助音

在两个声部中同时应用辅助音（与延留音和经过音一样）可以作平行进行或反向进行

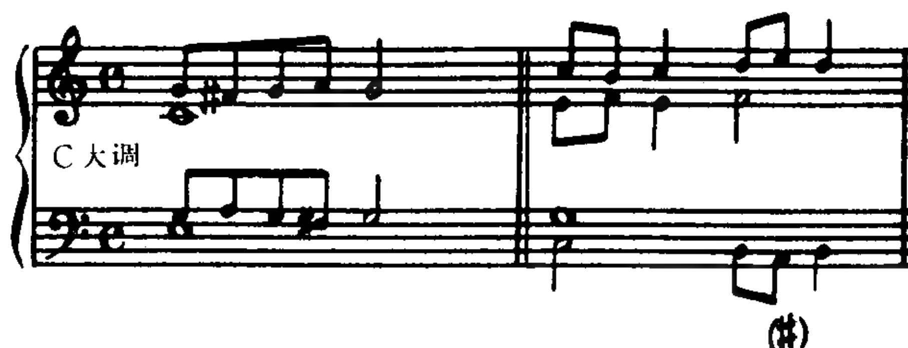
作平行进行时，两个有辅助音的声部作平行三度（十度）或平行六度的进行：

例40－606



反向进行可以是相聚的，也可以是相离的：

例40－607
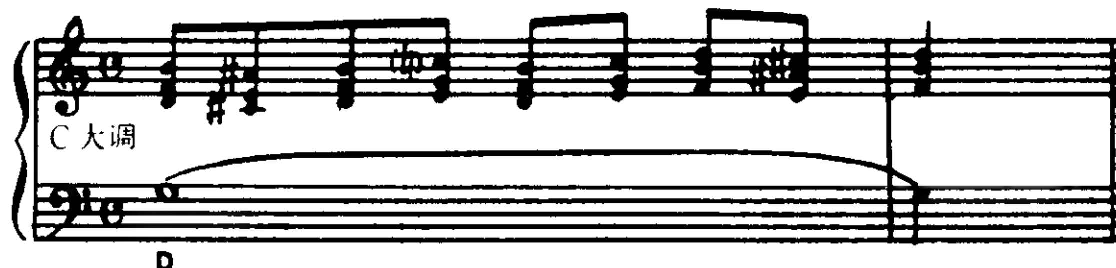


6．三重与四重辅助音

与经过音一样，同时在三个声部中出现的辅助音或作平行进行，或作混合进行。

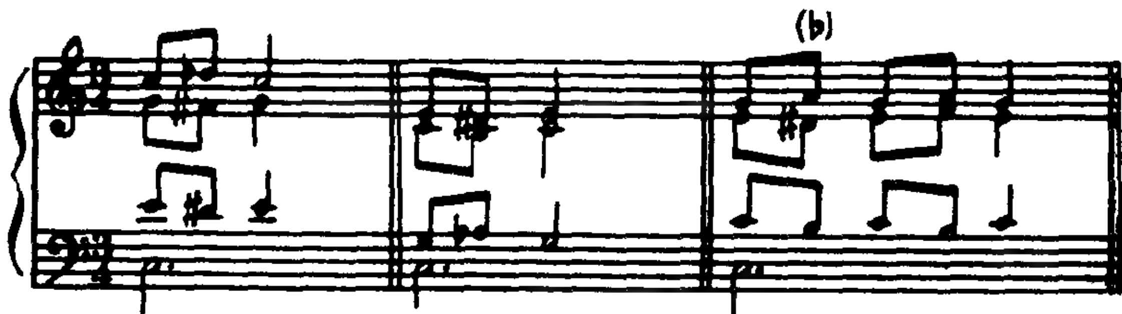
作平行进行时，三个声部作密集排列的平行六和弦进行，作平行四六和弦进行的较少：

例40－608



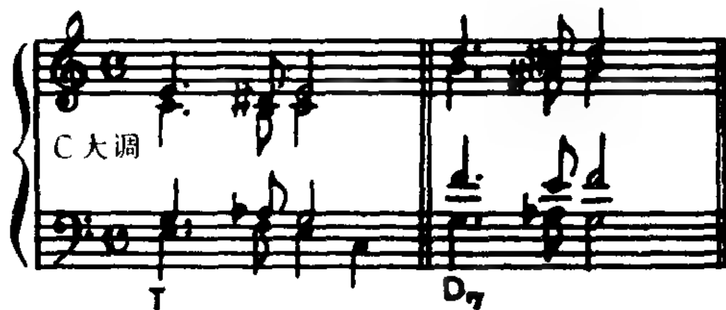
作混合进行时，两个声部向一个方向作平行三度或平行六度进行，第三个声部与它们成反行：

例40－609



所有四个声部中同时出现的辅助音或者成两对作反向进行（与经过音相同），或者按照三和弦作旋律连接的做法，三个声部向一个方向，第四个声部与它们反行：

例40－610



7．辅助和音

在一个或几个声部中采用辅助音就形成了**辅助和音**，它没有（就象经过的和音一样）独立的功能意义。

这种和音中，有一些从表面上看是三度结构的和弦，另外一些（比较复杂的）则不能按三度排列（见例40－609）。

这些假和弦中最常用的是：
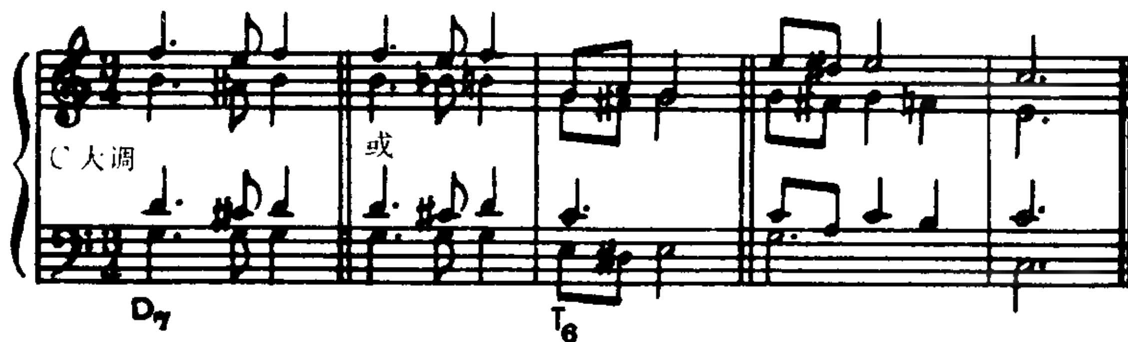
a．D_7的辅助的减七和弦，记谱时常写在升高的Ⅰ级上，就象是SⅡ的导和弦。

b．主和弦的辅助减七和弦，大调时，记在升高的Ⅱ级上，

就象DTⅢ的导和弦；小调时，记在升高的Ⅳ级上，就象D的导和弦

c．K_4^6的辅助的减和弦（在持续音D上）：

例40－611



习　　题

口答习题

分析下列作品中经过音与辅助音的用法：

a．贝多芬《奏鸣曲》作品26中的谐谑曲

b．肖邦——李斯特《愿望》

c．肖邦《波洛奈兹舞曲》作品40之1（第1—8小节）

d．肖邦《练习曲》作品25之2

e．马拉特捷克民间舞曲《葱》，G大调（第11－15小节）

书面习题

为下列旋律和低音配和声：

例40－612



9

S T D → S_{II} 6 D ts_{VI} 6 s DD $K_{6/4}$ D t

2

(♯ ♯)

3

4

Andante

小提琴

D T TS_{VI} S_{II} DD

钢琴
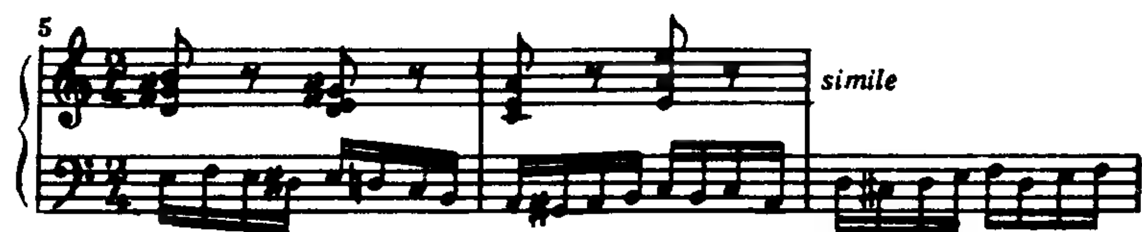
simile

注：1，伴奏中和弦音的数目可以变化，只是不协和音必需解决

2，必须避免在低音部与两个高音部（小提琴声部与钢琴的高音部）之间出现平行五度或平行八度.

D T D → TS_{VI} D → TS_{VI} D

T D → S_{II} D → S_{II} DD $K_{6/4}$ D_7 T
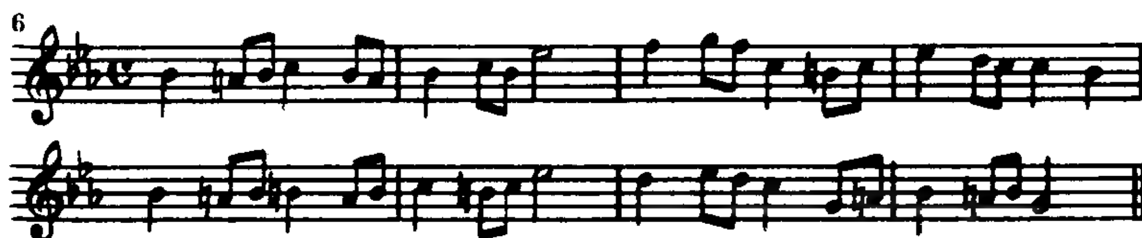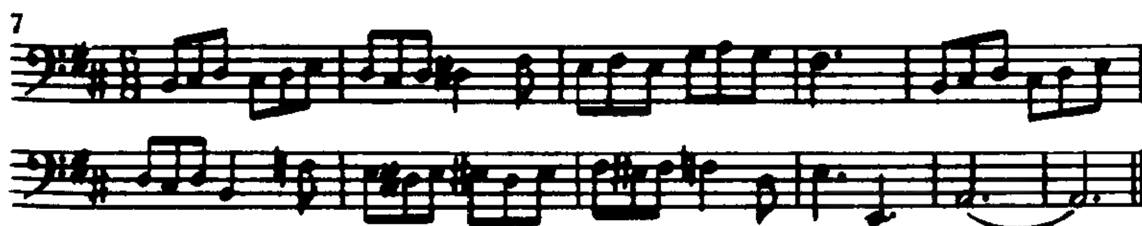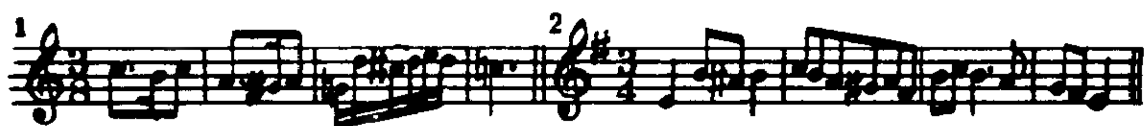














键盘习题

为下列片断配和声：

例40—613




3


4


5

第四十一章

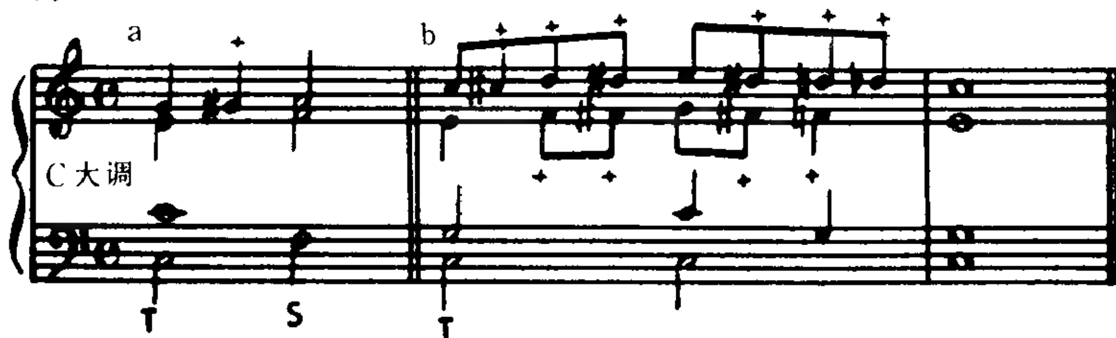
半 音 经 过 音

1．绪 论

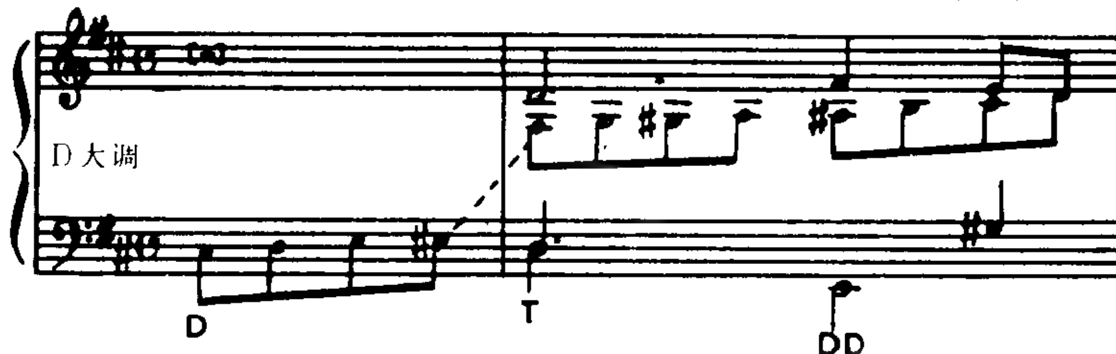
在相距大二度的两个自然音级的和弦音之间加入的经过音就叫做半音经过音。

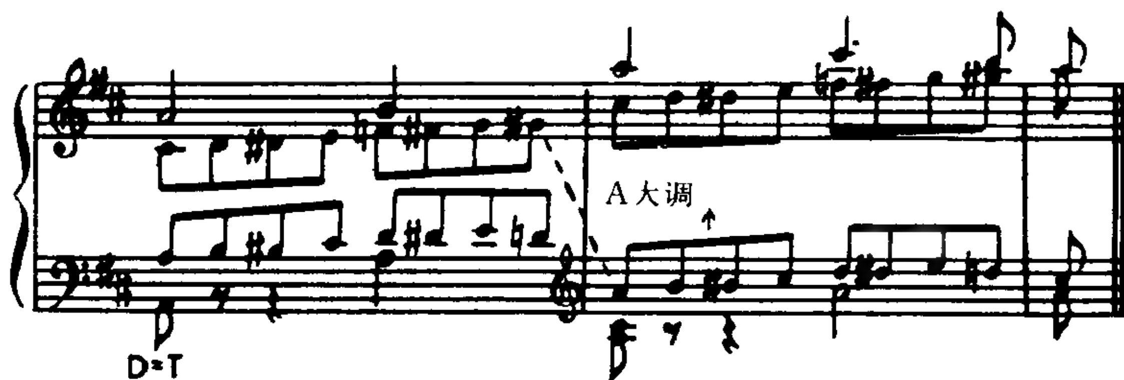
半音经过音可以出现在弱拍或次强拍上，放在：（1）两个和弦音之间；（2）和弦音与经过音（或相反）之间：

例41－614



例41－615　　舒曼《快板》作品8





2．声部进行、经过和音

前面已经指出，同时在几个声部中的进行可以是平行三度、平行六度、平行六和弦和四六和弦以及混合进行。

在采用半音经过音时形成的经过**和音**同样没有独立的功能意义。
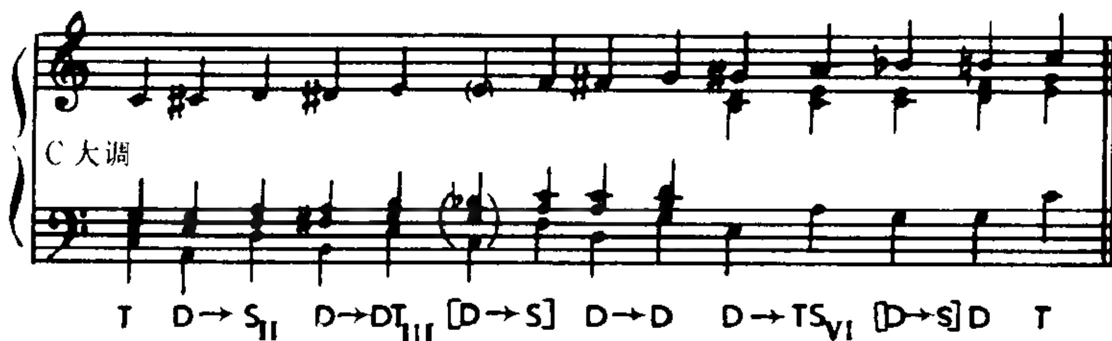
3．半音经过音的正确记谱

最常见的半音经过音的正确记谱是以它在向**一级关系调**作离调时可能具有的和声意义为基础的。

在上行时，每一个这样的半音经过音可以看作是比它高半音的副主和弦的导音。

但在大调的七级上构成的是减三和弦，它不能作为主和弦，所以音阶的Ⅵ级不能升高，不能成为一个不存在的主和弦的导音，因此用降低的Ⅶ级来代替：

例41—616



对于下行的半音经过音可以看作是副属七和弦或导减七和弦的七音，因此不能降Ⅴ级。如果降Ⅴ级作为副属（或导七）和弦的七音，就会要求解决到自然大调所没有的和弦去：

例41－617

C大调

T D D→S D_{VII} T DD D T DD_{VII_7} D D_{VII_7} S

或

D→[illegible] D_{VII}→[illegible]

小调半音音阶的记谱主要根据大调：（一）上行时根据平行大调；（二）下行时按照同主音大调。

当两种方向的进行重合时，Ⅱ级用降的，其他的除Ⅰ与Ⅴ级外（包括Ⅲ、Ⅳ、Ⅵ、Ⅶ级）都用升的。

在以下情况中，可以不按上述规则记谱：在有半音经过音的平行进行中，为了在视觉上保持平行进行的印象，可以记成经过和弦式的和音（见例41－615及下例）：

例41－618　　雷格尔作品45之4

Allegro

C大调

习　　题

口答习题

分析下列作品中应用经过音的条件:

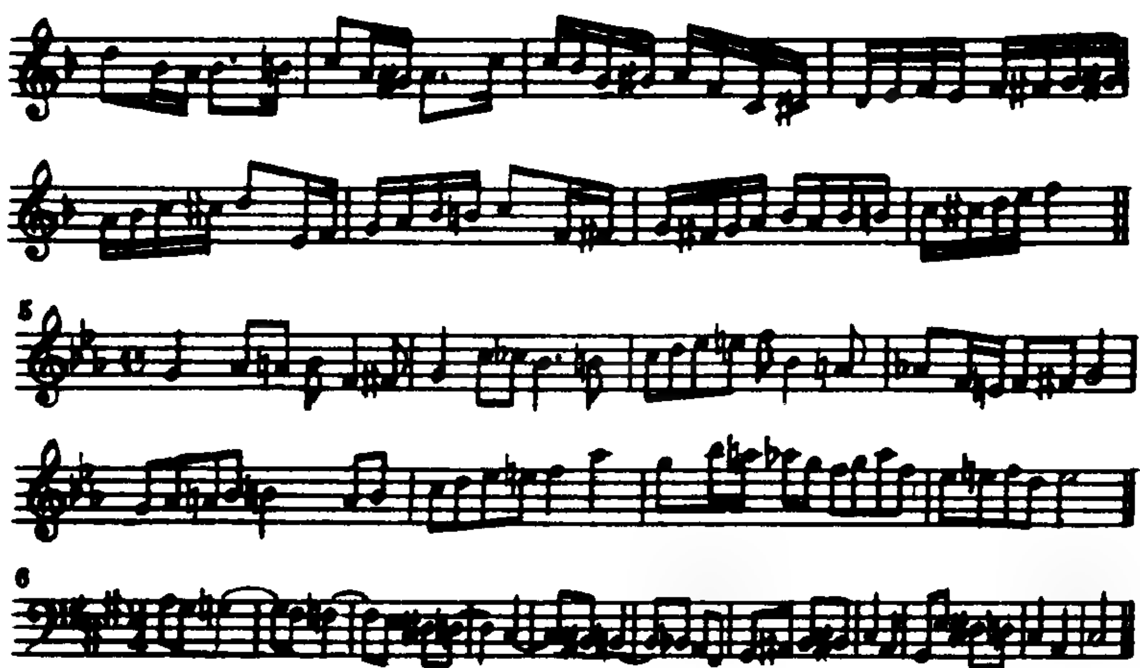
a．肖邦《练习曲》作品10之2

b．里姆斯基-科萨科夫 歌剧《萨尔丹沙皇的故事》中 的《野蜂飞舞》

书面习题

为下列旋律配和声:
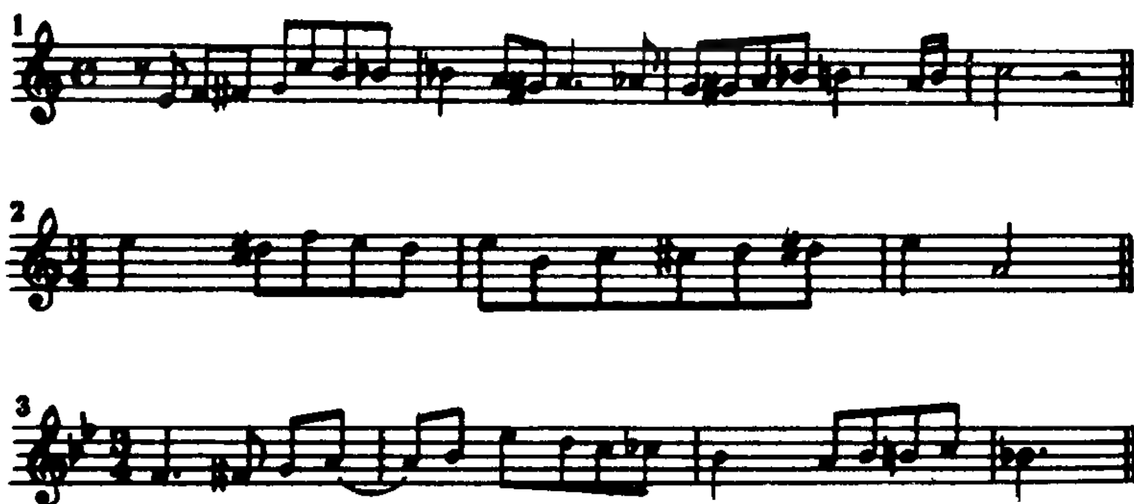
例41－619



键盘习题

为下列片断配和声：

例41—620



第四十二章

先　　现　　音

1．定　义

后一和弦的和弦音，在前面的弱拍上出现并使和声的音响复杂化，这样的和弦外音叫做先现音。先现音与延留音相反，后者的不协和是出现在强拍，而先现音在强拍上构成的却是一个没有任何功能冲突的协和和弦：

例42－621　　　　拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》

先现

♭E大调

延留

K_4^6　　D_7　　T

2．终止中及结构内的先现音

历史上，先现音产生于、也主要使用于结束的正格终止与正格进行，这里最强烈的倾向是倾向于主和弦。这时终止的属和声（一般是D_7，D与D_9较少）由于在其音响中先出现了后面的T的音而复杂化，从而在弱拍上形成了由和弦外音构成的不协和，

这个弱拍上的不协和要在强拍上、在全部主和声都显示出来时才得到解决：

例42－622

C 大调

c 小调

D_9 D_7 T D_7 T $D_{\frac{4}{3}}$ + T D_{VII_7} t

后来，先现音逐渐从D－T型的结束终止中发展到了其他终止与进行中。

因此，先现音还可以在半终止、阻碍终止和变格终止中出现：

例42－623a　　　　里姆斯基－科萨科夫《姆拉达》

♭E 大调

D TS_{VI} D

例42－623b　　　　里姆斯基－科萨科夫《沙皇的未婚妻》
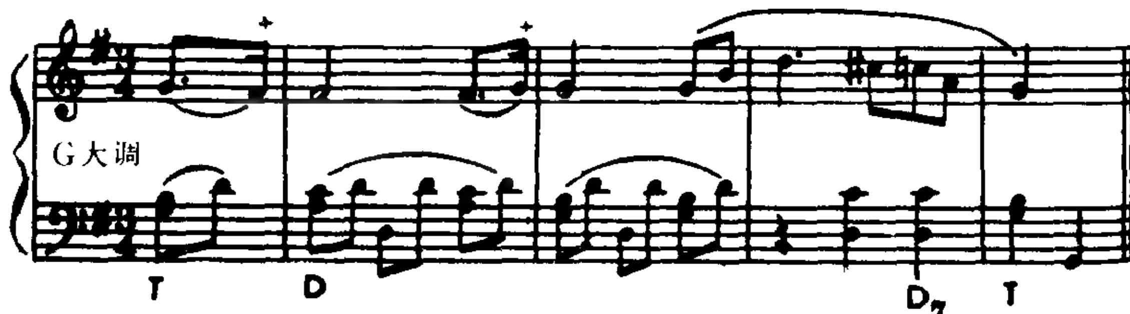
c 小调

$K_{\frac{6}{4}}$ D_7 ts_{VI}

最后，先现音不仅可用在终止型的进行中，还可以用在结构内部，甚至成为旋律陈述和发展的一种重要的和富于表现力的手

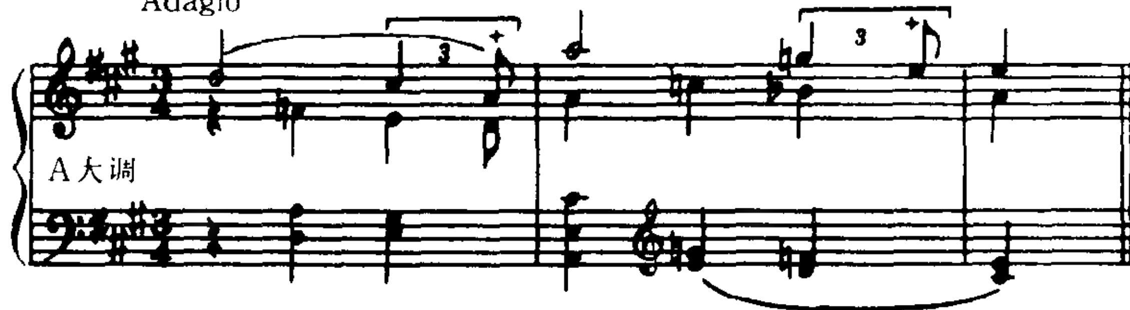
段（还可参见一个有趣的例子：肖邦的《升 g 小调第十二前奏曲》）：

例42－624　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品49



例42－625　　　　拉赫玛尼诺夫 第三钢琴协奏曲

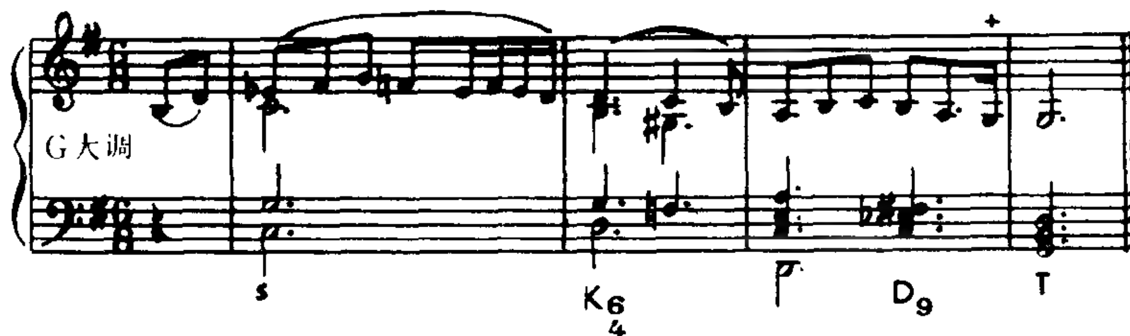
Adagio



3．声部进行

先现音一般都主要用在声部作上行或下行级进的时候，这时，在其他声部保持平稳的条件下，实际上先现音可用在任何和弦的任何一个音之前：
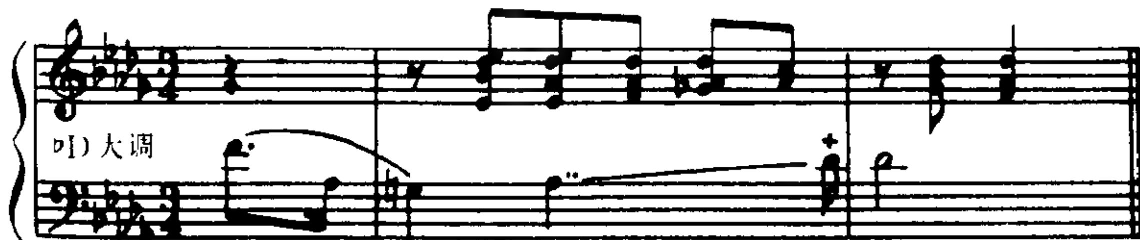
例42－626　　　　里姆斯基 科萨科夫《舍赫拉查达



在个别情况下，先现音也可不作级进进入而是作旋律的跳进，一般是上行跳进（见贝多芬奏鸣曲作品 2 之 2 Largo

appassionato）　这种跳进的先现音可用在终止中，也可用在结构内部，并常常成为终止中典型的低音进行方式：（参见德利布的歌剧《拉克美》第三场中泽拉尔德的坎蒂莱那的结尾）

例42－627　　　　拉赫玛尼诺夫《第11前奏曲》

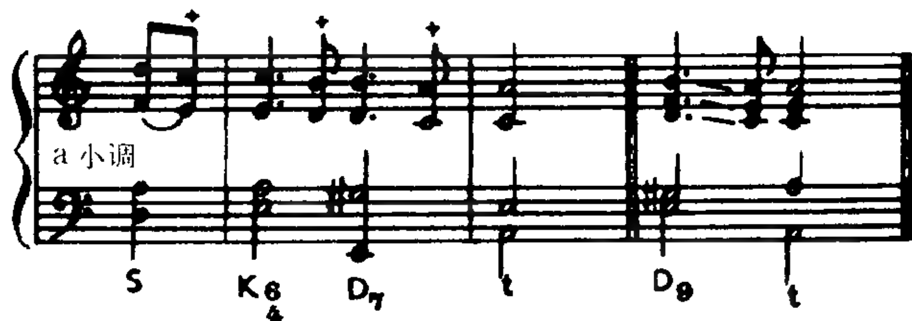


4．几个声部中的先现音

与其他的和弦外音一样，先现音也可以同时出现在几个（两个、三个和四个）声部中，从而形成二重、三重和四重先现音。在二重先现音中，两个声部应作平行三度、平行六度或反向进行。

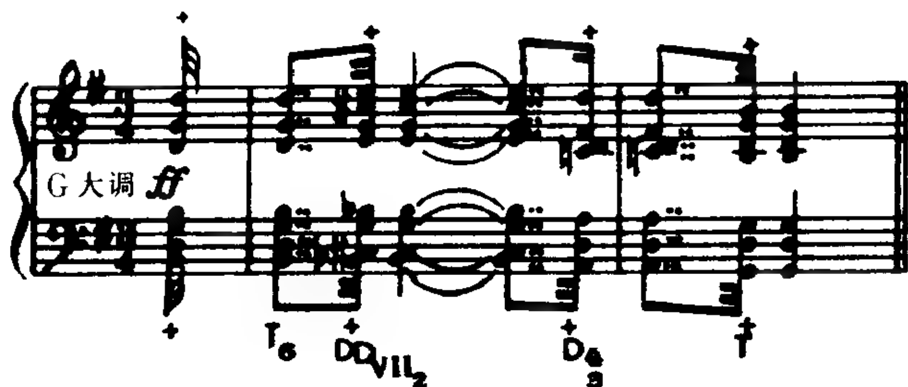
在三重（也就是三声部的）先现音时，声部形成密集位置的平行六和弦（成平行四六和弦的情况较少）或同时作平行和反行的综合进行：

例42－628



先现音可以同时出现在所有声部中，形成一种节奏上独特和富于表现力的和弦陈述方式，但这种整个和弦的先现并没有用和弦外的不协和音使和声复杂化，它只具有节奏上的意义：

例42－629　　柴科夫斯基：G大调钢琴奏鸣曲



5．节奏条件

一般来说，先现音的时值应短于它前后的和弦音，与前后的旋律音或和弦音等长的情况比较少见。在结束的正格终止中，先现音的短促尤为重要，因为在这种进行中，先现音的时值过长会使和声连接的本质变得模糊不清。

6．和弦外音的先现音

由于先现音是与旋律基础相联系的，因此它不仅可以出现在后面的和弦音之前，还可以用在和弦外音之前。因而先现音就广泛地应用在延留音（这里的先现音可以看成延留音的一种特殊的准备）、延留音的解决、经过音以及辅助音的前面，无论是在单一和声时还是在和弦变换时都可以用（见舒曼《狂欢节》中的《Chiarina》、肖邦《c小调练习曲》作品10、斯克里亚宾《升d小调练习曲》作品8）。

习　　题

口答习题

分析下列作品：

a．舒曼《纪念册页》升f小调作品99

b．舒曼《降B大调行板与变奏》

c．柴科夫斯基《五月》作品37bis

d．拉赫玛尼诺夫《降G大调前奏曲》
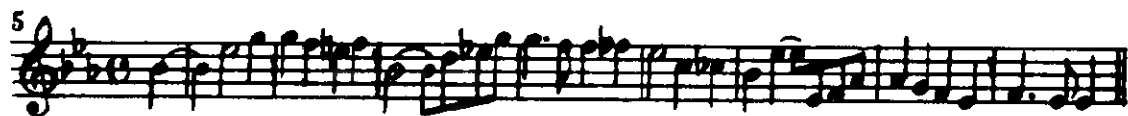
e．肖邦《升g小调第12前奏曲》

f．柴科夫斯基《傍晚的沉思》g小调作品19

书面习题

为下列旋律和低音配和声：

例42－630







键盘习题

为下列片断配和声:

例42－631







第四十三章

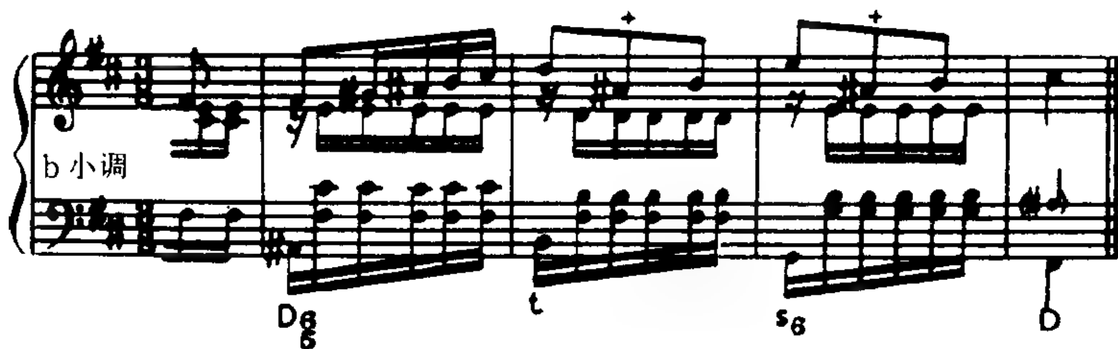
跳进的辅助音
（没有准备的和没有解决的）

1. 绪　论

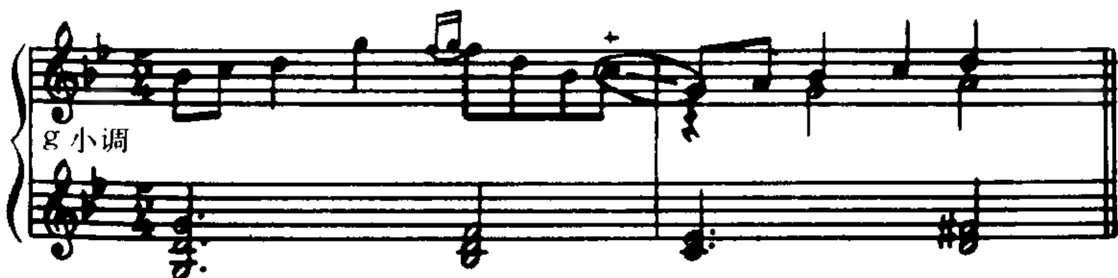
在小节的弱拍以跳进出现的、比后面的和弦音高二度或低二度的辅助音，或在弱拍上以跳进离去的辅助音，叫做跳进的辅助音。根据它的产生，它也被称为“短倚音”。跳进的辅助音可以用在和弦变换时，也可以用在单一的和弦中。跳进进入的（没有准备的）辅助音要比跳进离去的（没有解决的）多，这是因为对于非和弦的不协和来说，解决总是要比准备重要得多：

例43—632

例43－633　　　　　　　　　　　　　　　　　　门德尔松《无词歌》第10



例43－634　　　　　　　　　　　　　　　　　　卡林尼科夫《忧郁的小歌》



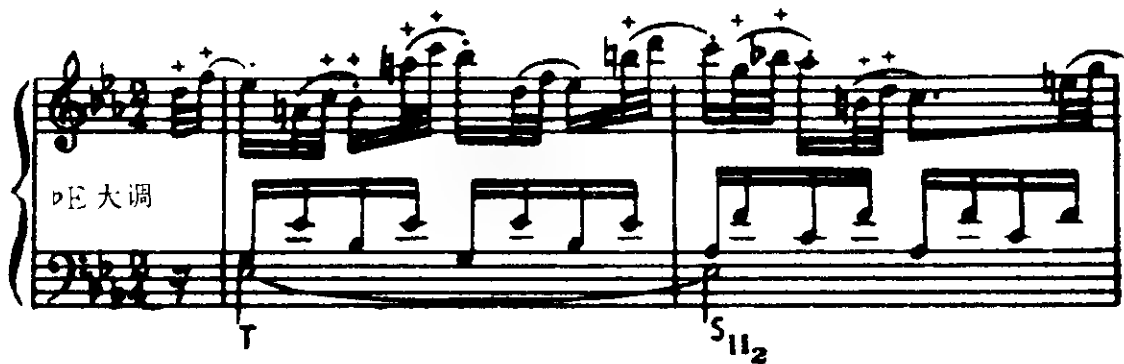
2．应用跳进辅助音的条件

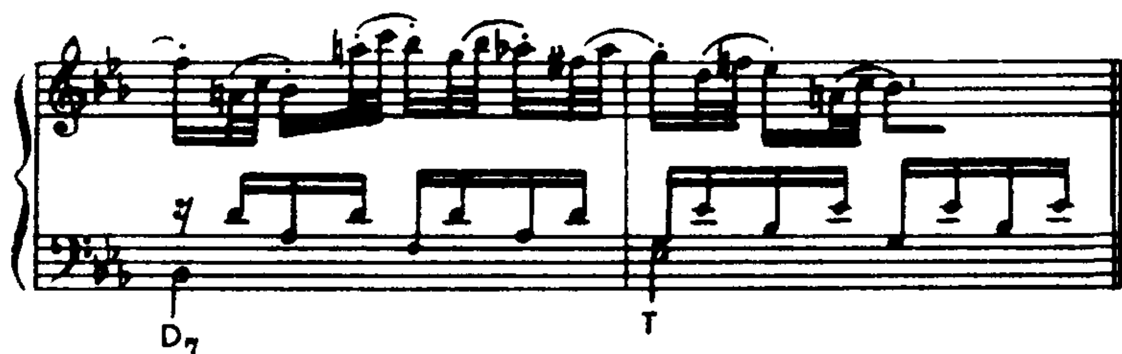
在实践中掌握跳进辅助音要遵守以下条件：

a．上方辅助音一般都是自然大调或自然小调中的音（见例43－632中的公式），而下方辅助音则常常是半音的、升高的，给人以是相邻和弦的导音的感觉（这也是一般的下方辅助音的特点）。

b．跳进辅助音也可以形成对后面的和弦音的围绕：
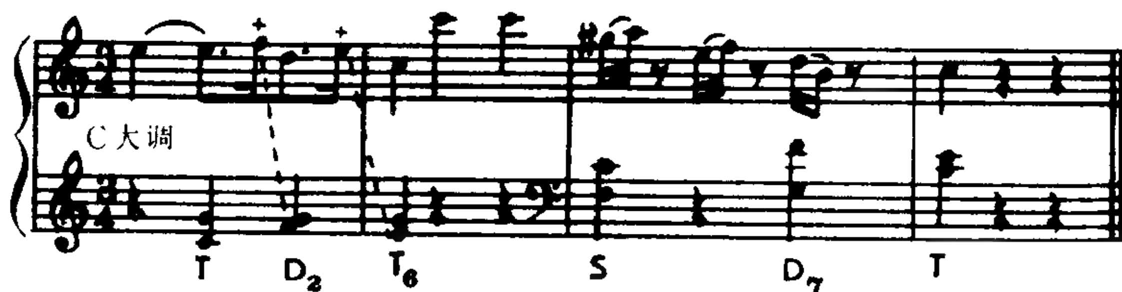
例43－635　　　　　　　　　　　　　　　　　　韦伯《华丽的回旋曲》作品62





c．跳进离去的辅助音经常在和弦变换的时候，成为后一个和弦中、但在另一个声部中某一个音的先现音（“假”的，有音区变换的先现音）：
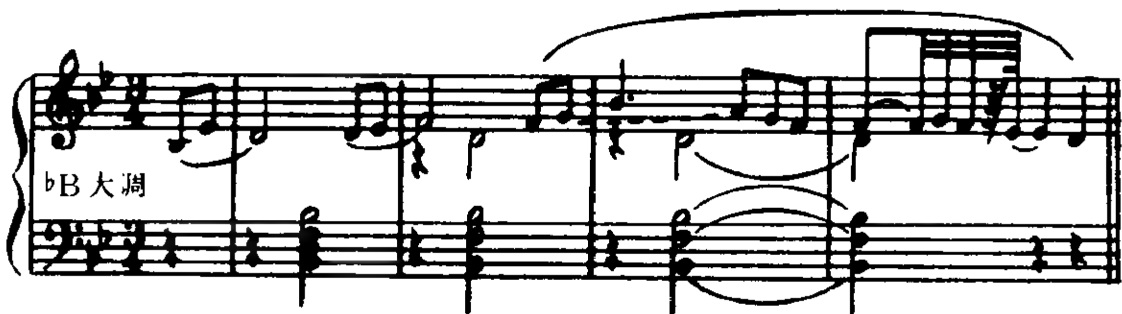
例43－636　　海顿《C大调钢琴奏鸣曲》



（参见例43－632与634）

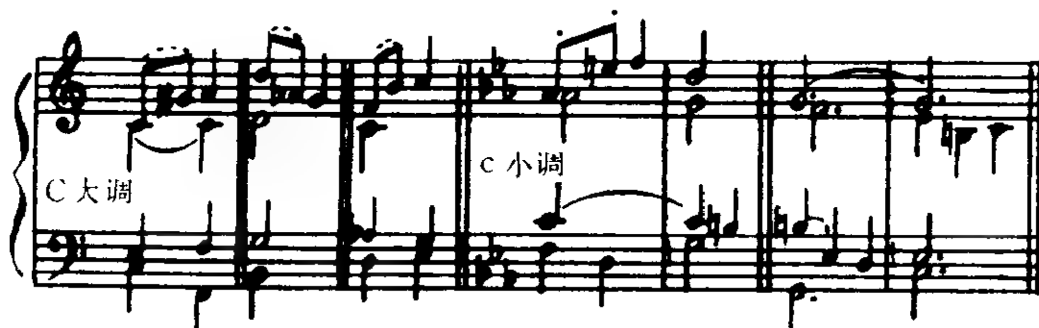
d．一个声部在用跳进离去辅助音后，常常在后面的旋律发展中又用级进进行来填满它，不过，进行方向是相反的　这样，辅助音的跳进就只是一种临时现象：

例43－637　　格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》



e．在应用这两种跳进辅助音时，可能出现各种增音程的进行：

例43—638



f．跳进进入的辅助音可以用在任何声部，而跳进离去的辅助音则主要用在高音部。在为旋律或低音配和声时必须适当地考虑到这一点。

g．对旋律中的跳进所作的各种不同的解释为和声的变化提供了各种可能，具有重要的音乐美学和技术意义。下面举一些具体的例子：

例如有这样一个旋律片断：

例43—639



如果把g看作是跳进的辅助音（g—c），就可以用不同的方法来配和声。可以用同一和弦，用同一功能组的不同和弦，用不同功能组的和音，最后还可以当作是有正常解决、但又从解决音作旋律跳进的延留音：

例43－640

a) b) c) d)

F 大调

T TS VI T6 D T III T D4 3 T D VII4 3 T6

下面的片断不需作任何解释就可以理解:

例43－641
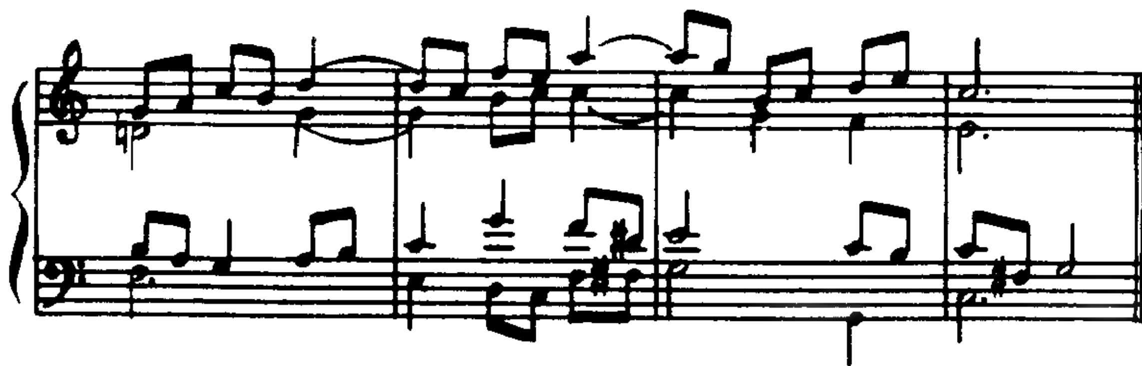
a) b) c)

a 小调

配和声举例:

例43－642

C 大调



习　　题

口答习题

找出下列作品中的跳进辅助音并说明其应用的条件：

a．柴科夫斯基歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》中奥莉加的咏叹调

b．柴科夫斯基小夜曲《啊！孩子》作品63之6

c．肖邦《C大调玛祖卡舞曲》作品7之5

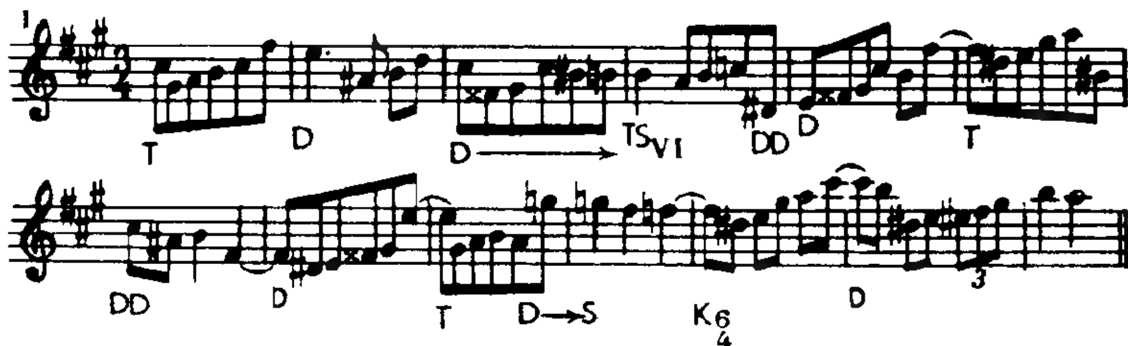
d．李亚多夫《升f小调圆舞曲》

e．斯克里亚宾《D大调前奏曲》、《a小调前奏曲》作品11

书面习题

为下列旋律和低音配和声：

例43—643



2

3

T D

4

t D

5
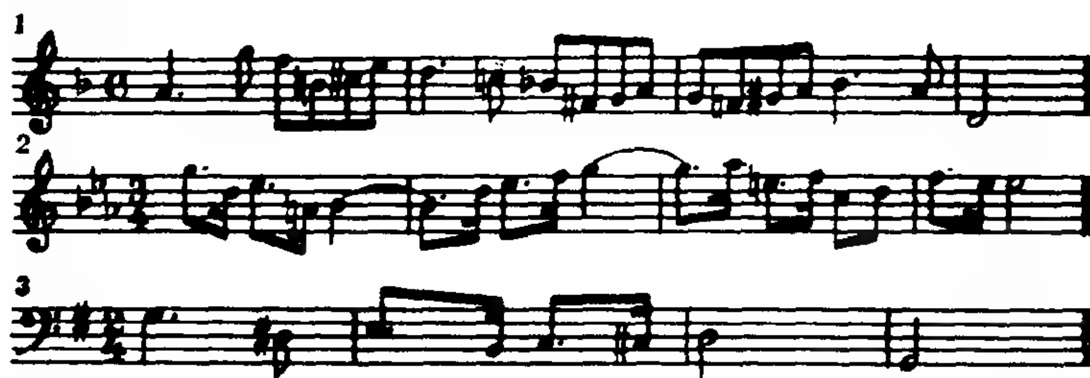
（旋律用八分音符和四分音符）

6

键盘习题

为下列片断配和声：

例43－644



第四十四章

延留音的各种形式

1．在同一声部中用和弦音作准备

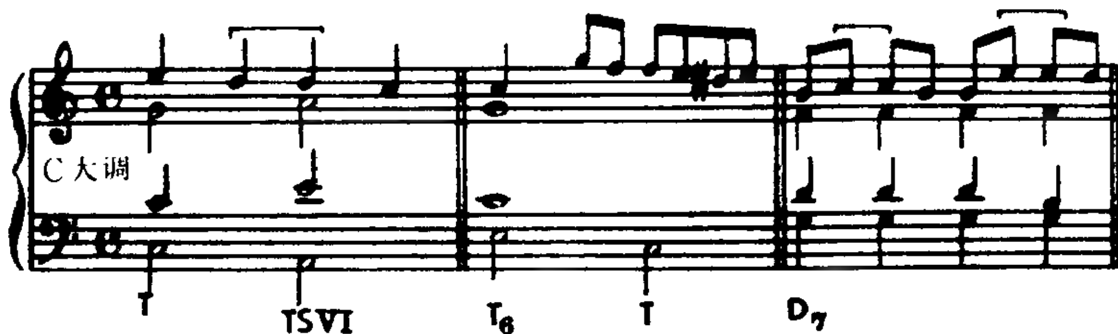
一般的有准备的延留音是由前面的和弦音在同一声部中延续（或重复）而形成的，这是延留音最简单的旋律准备（见36章与37章各例）

2．在同一声部中用和弦外音作准备

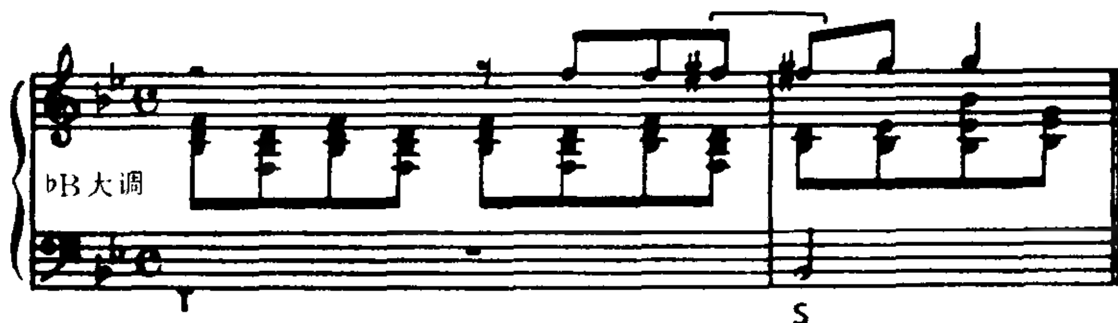
延留音除了这种最简单的形式外，还有一些其他形式 例如，延留音还可以用和弦外音作为它的旋律准备，延留本身则作为它的直接的重复（或延续）

在这种用和弦外音作准备的延留音中，辅助音或经过音部分地可以看作是延留音的先现音：

例44－645 a



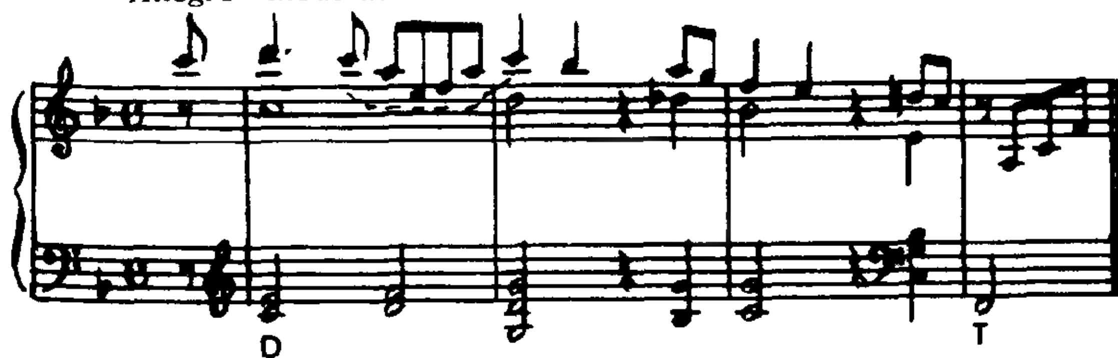
例44—645 b　　　　　　　　　　　　　　　　舒柏特 Allegrett grazioso



3．同一声部中相隔一定距离的准备

延留音的旋律准备的第三种形式是隔一定距离的准备。准备音与延留音是在一个声部，但非直接相邻，而是隔一段距离，在这个距离中充填着其他音符：
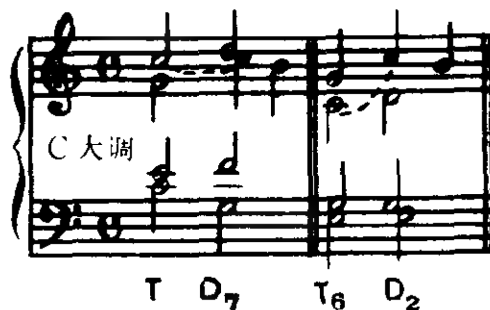
例44—646　　　　　　　　　　　　　　格林卡 我记得那奇妙的瞬间
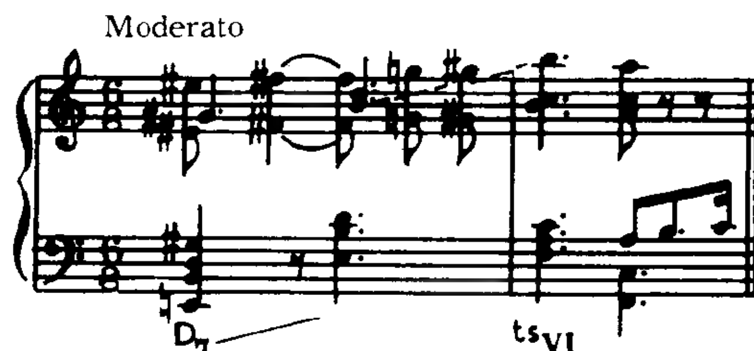


4．在另一声部用和弦音作准备

延留音的出现还可作和声的准备，这时作准备的和弦音出现在前面和弦的另一个声部中，可在同一八度，但也可不在同一八度：

例44—647



例44－648　　　　　　瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》引子

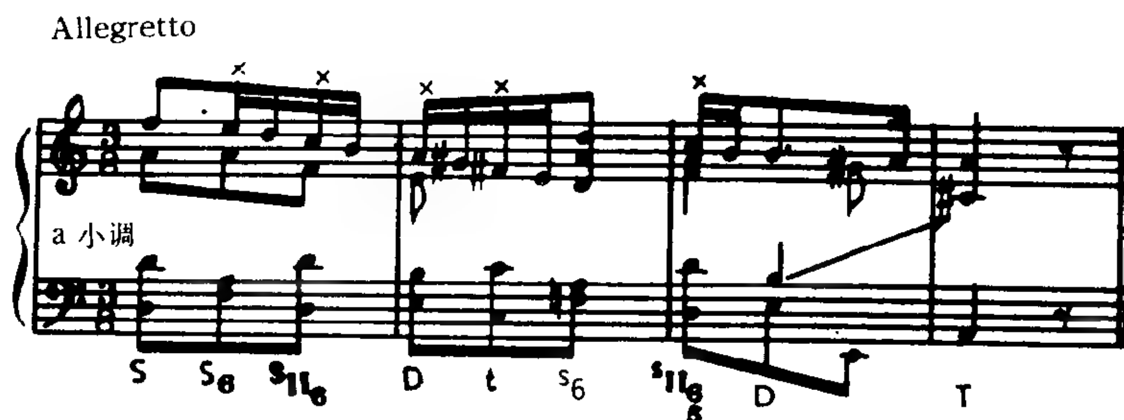


5．没有准备的延留音（经过的和辅助的）

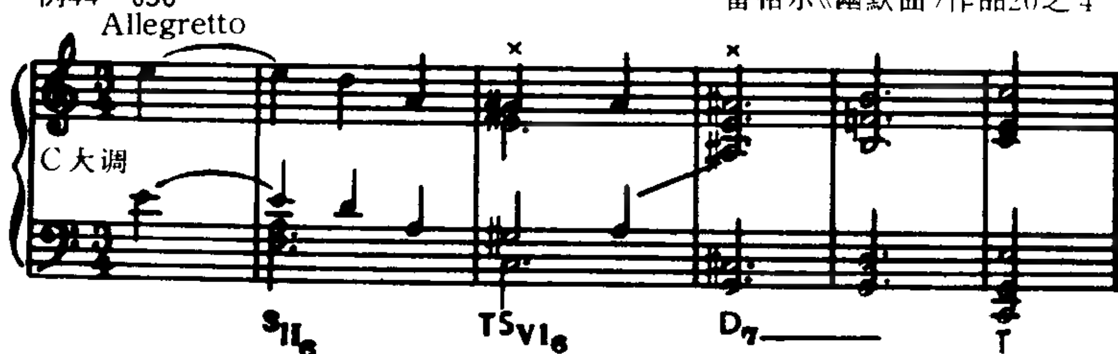
由经过音或辅助音在小节的强拍（在慢速时也可在次强拍）上形成的延留音叫做没有准备的延留音。

没有准备的延留音可以是：（1）经过的；（2）级进辅助的；（3）跳进辅助的——自然的和半音的：
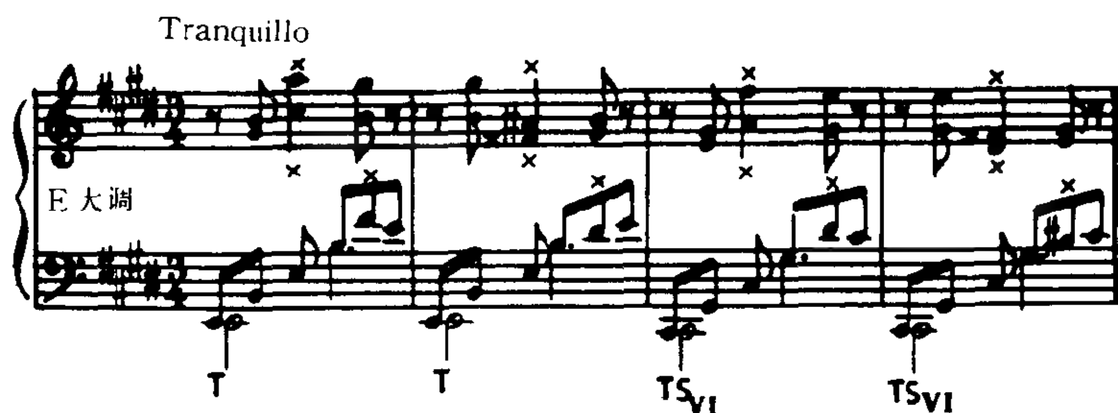
例44－649　　　　　　亨德尔《大协奏曲》



例44－650　　　　　　雷格尔《幽默曲》作品20之4



例44－651　　　　　　　　　　　　　　　　里姆斯基 科萨科夫《塞维里亚》第四幕
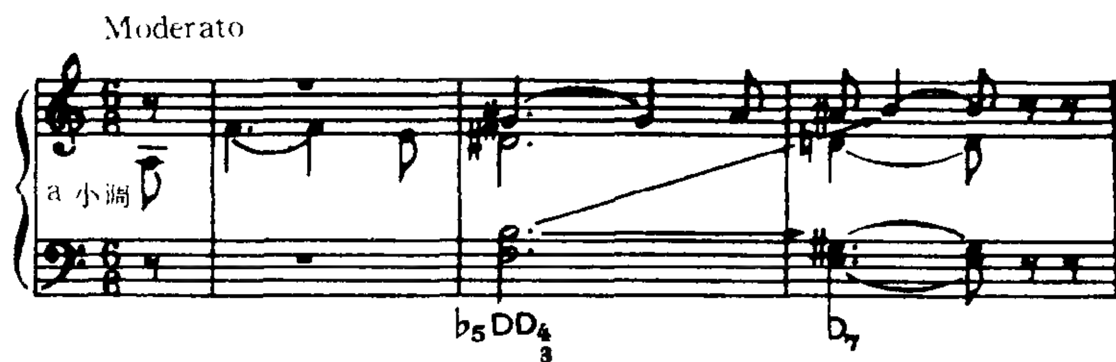


（参见例44－646第2－3小节经过的延留音）

6．声部进行

上述各种延留音都应遵守第36章所提出的要求，即延留音的解决音不得在延留时出现在任何其他（低音部除外）声部：

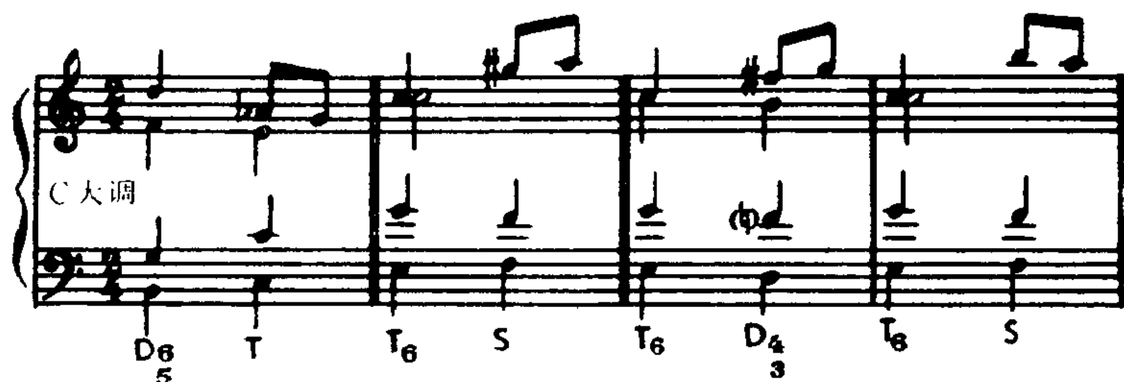
例44－652　　　　　　　　　　　　　　　　瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》引子



但在用不同的音色，例如人声与钢琴、合唱与乐队等时，延留音与其解决同时出现所造成的声音上的尖锐性就大大削弱了

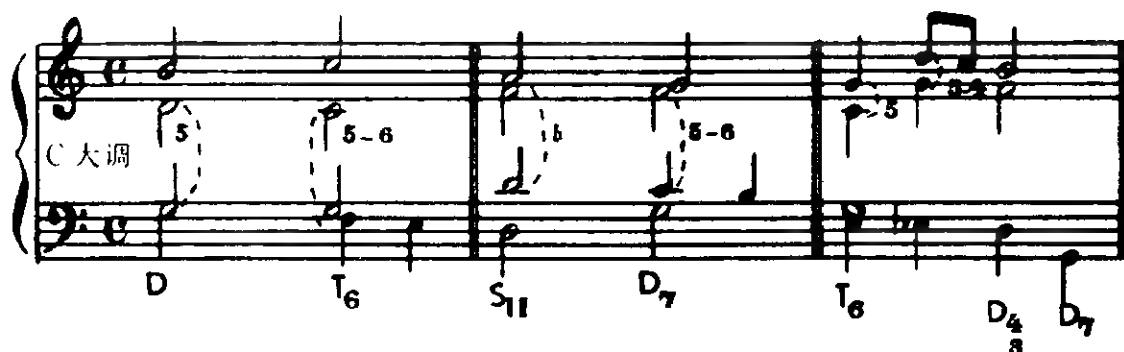
辅助的延留音可用任何形式的跳进、包括增音程的跳进进入：

例44—653



没有准备的延留音（经过的或辅助的）有可能形成平行五度，但因为其中的后一个五度只是到另一个音程前的延留，所以这种五度（从本质上看只是虚假的）是允许的：

例44—654

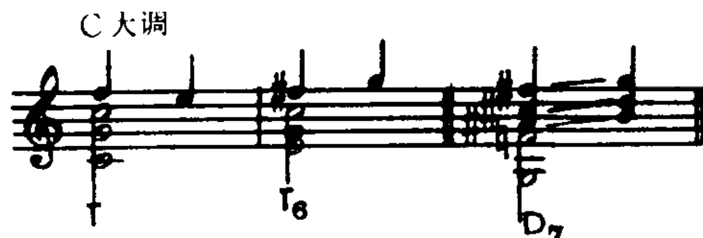


7．由延留音形成的和音

由延留音、特别是二重延留音和三重延留音（偶尔有四重延留音），可以构成各种和音

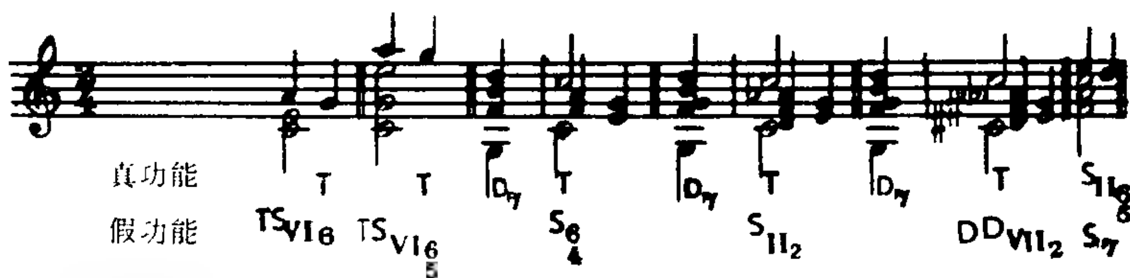
这些和音中有一些是非三度结构的，很容易与和弦区别：

例44－655



有些是三度结构的，与和弦很相似：

例44－656



对于三度结构的延留音与和弦，一般都可以根据下列特点加以区别：

a．三度结构的延留音形成的和弦往往是该时期所不常用的（例如在维也纳古典作家作品中的S_7）

b．三度结构的延留音所处的位置与正常的功能进行规律不相符（见例37－559，在DDⅦ$_7$之后似乎是一个TSⅥ$_2$，但实际上这里是一个有三重延留音的属和弦）

这种由延留音构成的具有三度结构的和音没有独立的功能，叫做假（也就是不独立的）和弦

不仅延留音，其他形式的和弦外音（经过音，辅助音，先现音）也经常形成假和弦　它们的共同特点就是旋律的倾向性，而延留音由于其节奏位置（在小节的强拍上），在这方面表现得更为强烈和鲜明

注：破坏和弦的三度结构的延留音在19世纪以前，在记谱上还总是记成没有短斜线的长倚音（但其奏法是在强拍上，跟和弦的其他音同时奏出）

习　　题

口答习题

分析下列作品中应用各种形式的延留音的条件：

a．贝多芬《奏鸣曲》作品10之3中的小步舞曲

b．塔涅耶夫浪漫曲《面具》、《在烟雾中看不见》

c．柴科夫斯基歌剧《叶夫盖尼·奥涅金》中连斯基的咏叹调《多么幸福》

d．斯克里亚宾作品1之1－3

书面习题

为下列旋律配和声：

例44－657

1

T D D T S D T D——

→TS$_{VI}$ D D——→ S$_{II}$ D T

2

3

D_t D *simile*

(♮)

4

T S D T DD + D → DT_{III} S_{II} +
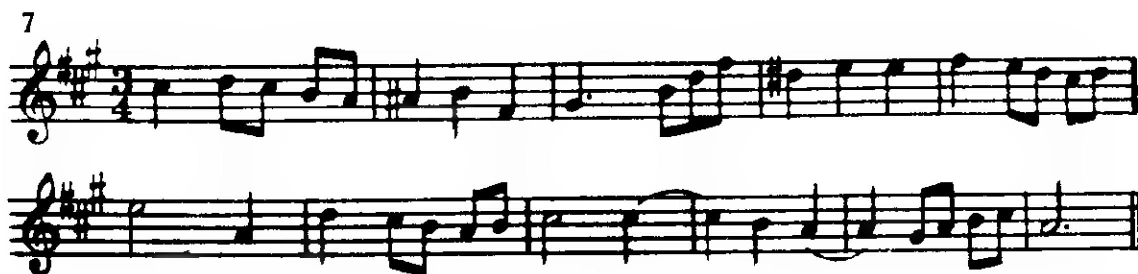
D → (D) TS_{VI} DD D T S D D → (TS_{VI} S)

DD K^6_4 D

5

6
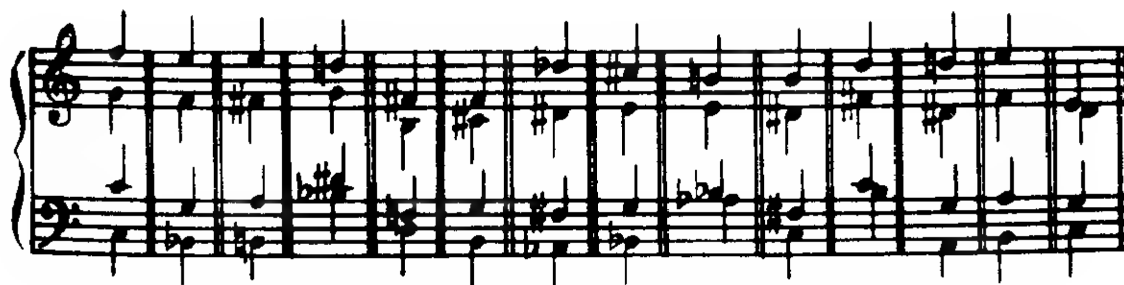
7



键盘习题

把下面的和音作为延留音加以解决：

例44—658



第四十五章

和弦外音的延迟解决

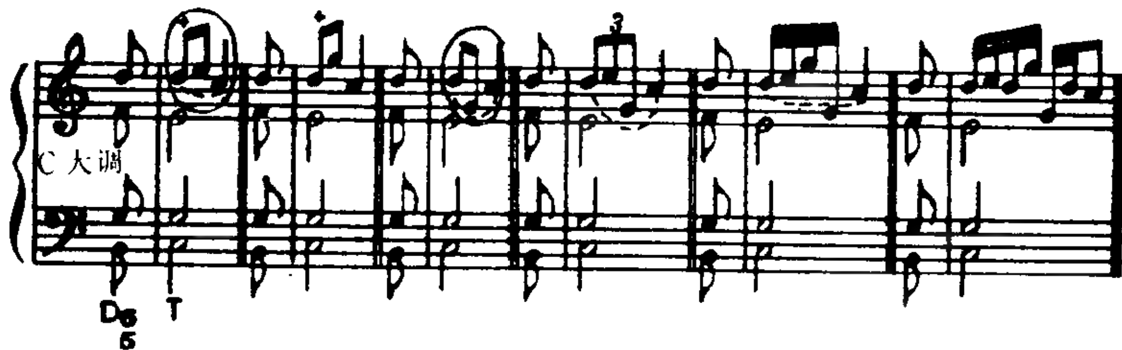
1．绪　论

和弦外音形成的不协和在解决时，常常由于在和弦外音和它的解决音之间，加进了一个、有时是几个（较少见）中间的音而被推迟。这种情况主要是出现在延留音，但经过音与辅助音也有这种情况。

2．各种方法

a．在和弦外的不协和音与它的解决音之间加进解决和弦的一个或几个音，它可上行，也可以下行（就象跳进的先现音，参见例43－636，这是一种常用的方法）。

例45－659



例45－660　　　　　　　　　　　　　　　　斯卡拉蒂 g小调钢琴奏鸣曲

g小调

t　D　D_7　t

b．如果和弦外音与其解决之间相距一个大二度，可以加进一个半音经过音：

例45－661

C大调

T　D_2　T_6

例45－662　　　　　　　　　　　　　　　　李斯特 痛苦已久

#f小调

T

c．在和弦外音和解决音之间加一个反方向的辅助音，这样就在解决音的前面形成一个围绕，从而加强了倾向于这个和弦音的倾向性（这是我们列出的各种方法中最常用的方法）：

例45－663

C 大调

D_7 T T D_{VII_7} ⟶ TS_{VI}

例45－664

巴赫《a 小调英国组曲》

C 大调

K^6_4 D_7 T

d．可以非常灵活和自由地综合使用以上各种方法：

例45－665

和 辅 巴赫《c 小调法国组曲》

c 小调

t d_6 s_6

例45－666

经 和 辅

斯克里亚宾《前奏曲》作品36之2

♭B 大调

♭C 大调

D_6 D_7 T

习　　题

书面习题

为下列旋律配和声：

例45－667

1

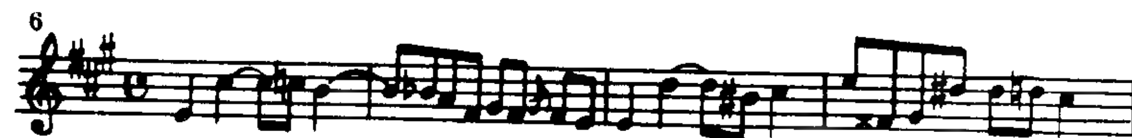
2

3

4

5

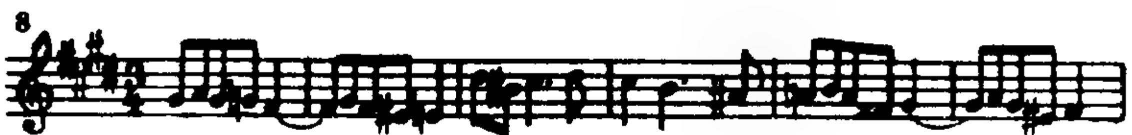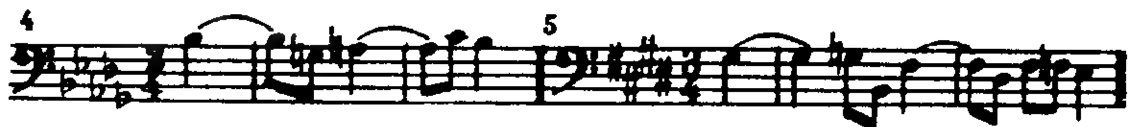














键盘习题

为下列片断配和声:

例45－668







口答习题

分析下列作品中和弦外音延迟解决的方法：

a．罗西尼歌剧《塞维利亚理发师》序曲

b．柴科夫斯基《葬礼进行曲》作品21

c．托马歌剧《迷娘》中的浪漫曲（第二幕）

d．斯克里亚宾《夜曲》作品5

第四十六章

属和声组的变和弦

1. 绪　论

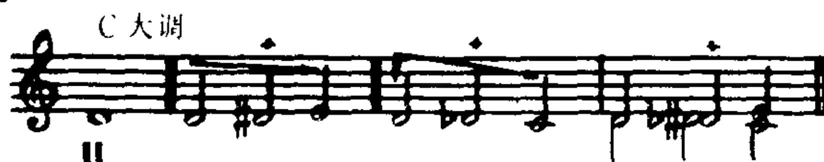
在不改变和弦的功能和不越出调性范围的条件下，把调式中的全音进行改为半音进行，使其倾向尖锐化，这就是变音，这样的和弦就叫做变和弦

变和弦是由自然音的和弦中出现半音经过音（在不同的声部）构成的。

几乎所有功能的变和弦都是由音阶的Ⅱ级音的变化所形成。
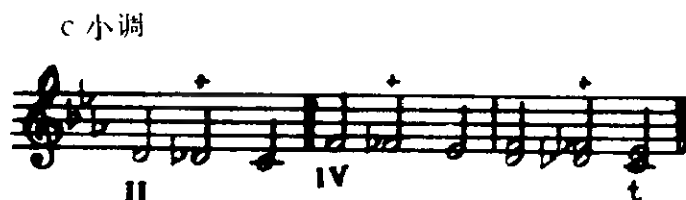
在大调中，Ⅱ级可以升高，也可以降低。从而使倾向于大调主三和弦的三音和根音（也就是音阶的Ⅰ级与Ⅲ级）的倾向性更为尖锐：

例46－669



在小调中Ⅱ级不可能升高，因此小调的变音只能用降低的Ⅱ级和（在更晚时期的音乐中）部分地用降低的Ⅳ级，也使倾向于小调主三和弦的根音和三音的倾向性更为尖锐：

例46－670



A．大调中各种属变和弦

2．大调中的变D和弦

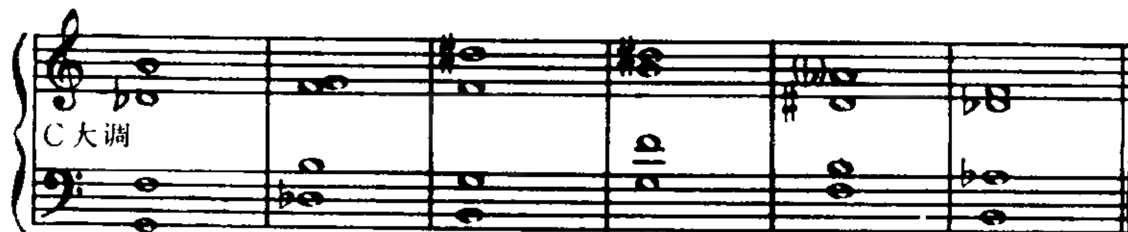
升高或降低的Ⅱ级音在大调中形成了一系列属功能的变和弦：带有升五音与降五音的D、D_7、D_9以及有升三音与降三音的DⅦ和$DⅦ_7$．变和弦$DⅦ_7$与D_9既可用在自然大调，也可用在和声大调：

例46－671



这些和弦中最重要的是自然大调与和声大调的#5 D，#5 D_7，b5 D_7和#3 $DⅦ_7$，包括原位及其转位．有降五音的D_7经常用原位和三四和弦，有升五级的D_7用原位和第一转位（五六和弦）．变音的$DⅦ_7$和弦主要用原位或三四和弦：

例46－672



变D和弦的最自然和最平衡的音响是在它的排列中用增六度代替减三度时，在初学阶段必须用这种排列法：

例46－673

不好　有时可以

C大调

$\flat 5D_7$　T　$\sharp 5D^6_5$　T　$\sharp 3DVII_7$　$\sharp 5D^4_3$　$\flat 5D_2$　$\flat 5D_7$　$\sharp 5D^6_5$

例46－674　李斯特《啊！他在哪里？》

$\flat$A大调

D_7　$\sharp 5D_7$　T

例46－675　里姆斯基－科萨科夫《雪姑娘》

C大调

T_6　$\flat 3DVII^4_3$　T_6

3．准　备

作为一种由旋律性变化而形成的和音，变D用自然的D（也就是同级和弦）作准备最为自然。

但是在以半音进行引出变音的条件下，用SⅡ、$SⅡ_7$、DD

作准备也同样自然。在个别情况下，变音也可以没有这种平稳的旋律准备而用跳进引入（一般是从T_6、S、DD）。与所有的D一样，变D可以用T或含六度的属和弦来作准备或围绕，用TSⅥ和tsⅥ的较少。

DD经常也以变和弦形式出现，这样就与D一起形成了两个变和弦（就象模进的开头）的连接。

4．解决与声部进行

当变D解决到T时，首先要考虑到变音的尖锐的旋律倾向性以及其倾向的方向。因此D的升五音和$DⅦ_7$的升三音应继续作半音上行解决到T的三音，D_7的降五音和$DⅦ_7$的降三音应作半音下行解决到T的根音。

在这样的条件下，$\sharp 5D_7$或$\sharp 3DⅦ_7$解决到主和弦时必须重复三音。

变D所特有的增六度用声部的反向进行解决，较少使用的减三度则作相聚进行，解决到八度或一度。

例46—676

5．终止中的变D

除了正格终止与正格进行外，变D也用在阻碍终止中。这时$\flat 5D_7$一般解决到降Ⅵ级（也就是tsⅥ，见第50章），虽然也可解决到普通的Ⅵ（TSⅥ）。$\sharp 5D\text{Ⅶ}^4_3$和$\flat 3D\text{Ⅶ}^4_3$可以用低音作四度进行直接进入主三和弦，使这样的进行具有变格进行的色彩，可以作变格进行使用：

例46－677

最好用五声部

C大调

$\flat 5D_7$ ts_{VI} TS_{VI} $\sharp 5D_{VII}{}^4_3$ T $\flat 5D_{VII}{}^4_3$ T

注：有时在变D中同时升高和降低五音。在有这种二重变五音时，D三和弦在音响上变成了四个音的和音，七和弦五个音，九和弦六个音。这些相当复杂的和弦（它们经常称为重变属和弦），一般用D^6_4（经常是经过的）或D^4_3或D_6的某种转位。一般情况下，升五音放在旋律，降五音在低音部。$D\text{Ⅶ}_7$的双变音几乎不用，因而没有实际意义。
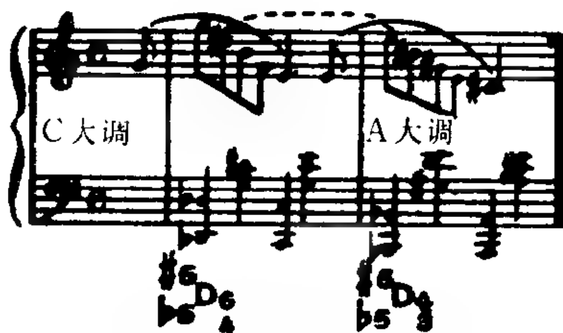
例46－678

C大调

T_6 D^6_4 T D^4_3 —T D_9

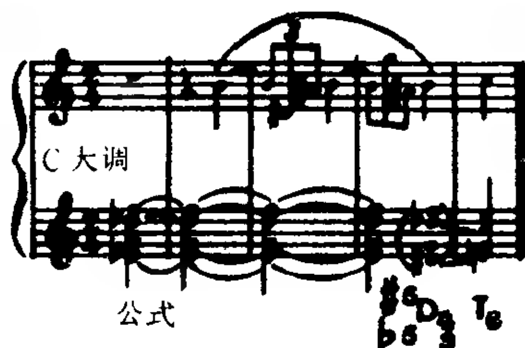
例46－679

里姆斯基－科萨科夫《卡谢伊》



例46－680

斯克里亚宾《狂喜之诗》



B．小调中的变和弦

6．和弦与声部进行

前面已经讲过，小调的Ⅱ级只能降，因此在小调中没有带升五音的变D、变D_7和变D_9。这使得整个变D和弦组在小调中的数量要少于大调。它们在小调中数量少的另一个原因，是变D只在和声小调中使用：

例46－681

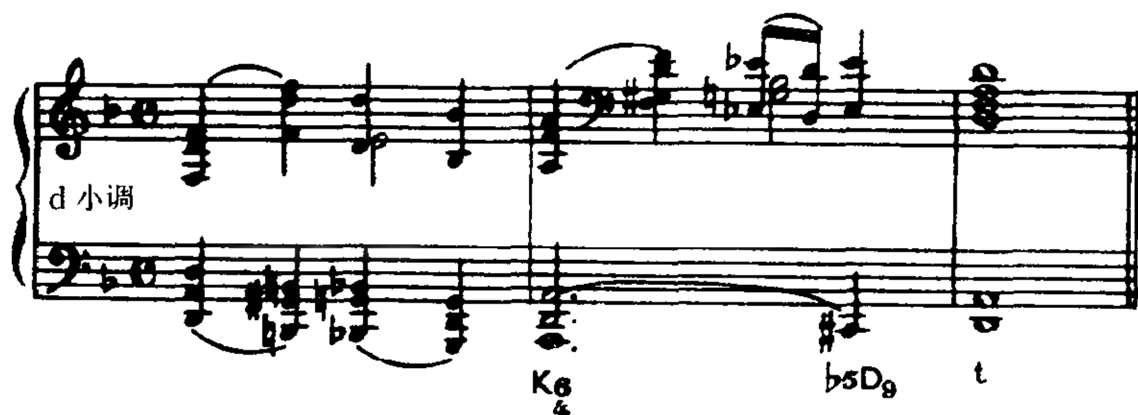
c小调
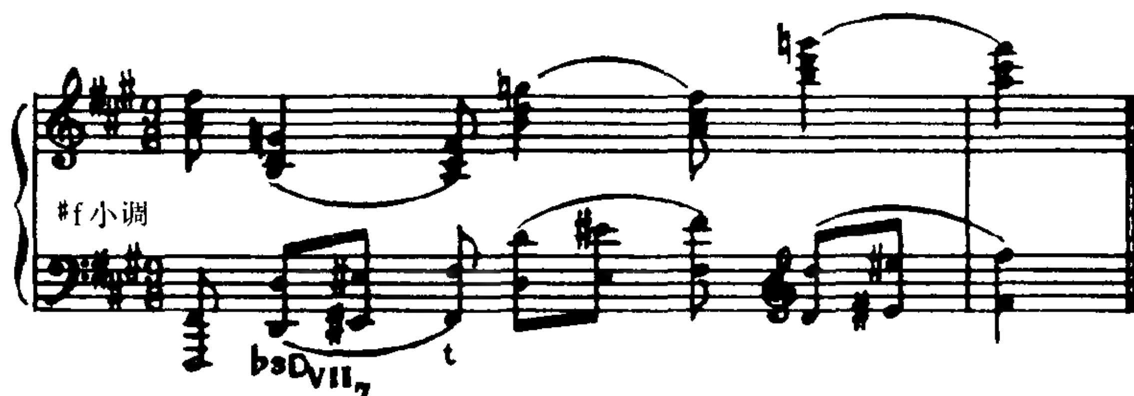


在小调中应用变D和弦的其他条件（准备、解决、位置）都

与大调相同，没有特殊要求：

例46－682　　　　米亚斯科夫斯基《简单的变奏》
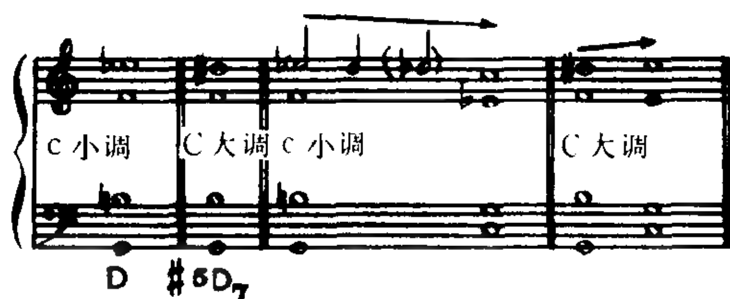


例46－683　　　　亚历山德罗夫《第三钢琴奏鸣曲》作品18
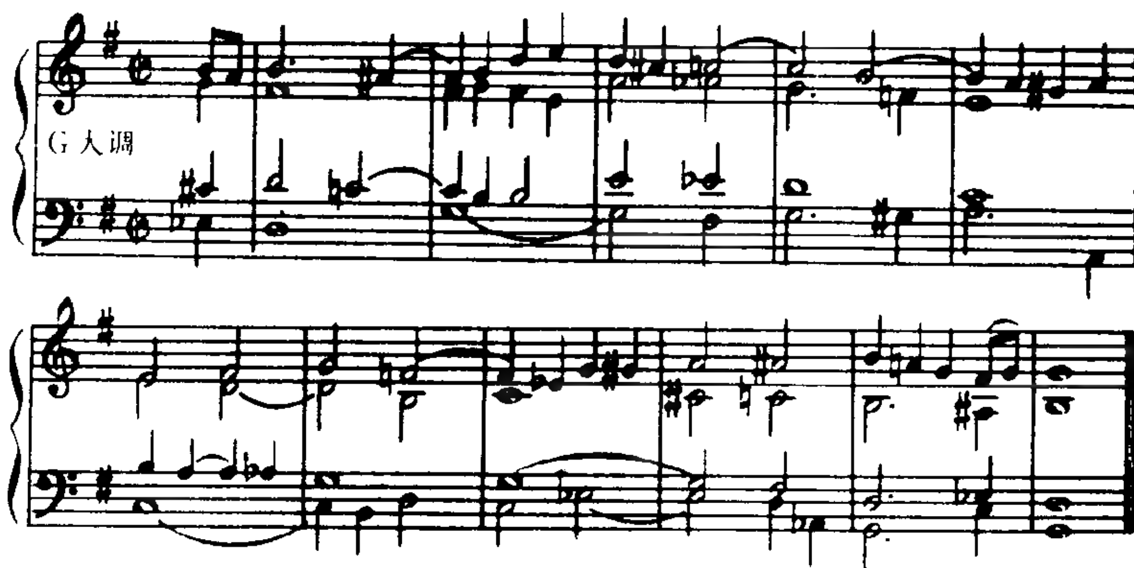


注：小调中有小六度的D 与大调的#5 D_7是等音的，但在结构上和形式上它们是不同的，这种不同不仅表现在记谱上，还表现在不同的音响和解决上：

例46－684



配和声举例：

例46—685



习　　题

口答习题

分析下列作品中变D的用法：

a．格里格《雪花莲》和《奥萨之死》(后半)

b．柴科夫斯基歌剧《马捷帕》中马捷帕的降G大调咏叹调(结尾)

c．斯克里亚宾《升c小调前奏曲》作品11(208号)

d．里姆斯基　科萨科夫《沙皇的未婚妻》

e．米亚斯科夫斯基《简单的变奏》

f．鲍罗廷歌剧《伊戈尔王子》中孔恰科夫娜的谣唱曲

g．肖邦《降b小调夜曲》(结尾)

h．叶夫谢耶夫《第一钢琴奏鸣曲》作品2(尾声)

i．沙波林歌剧《十二月党人》中谢尔盖奇的叙事曲(结尾)

j．肖斯塔科维奇《三首幻想舞曲》作品1

书面习题

a. 为下列旋律和低音配和声：

例46－686

1
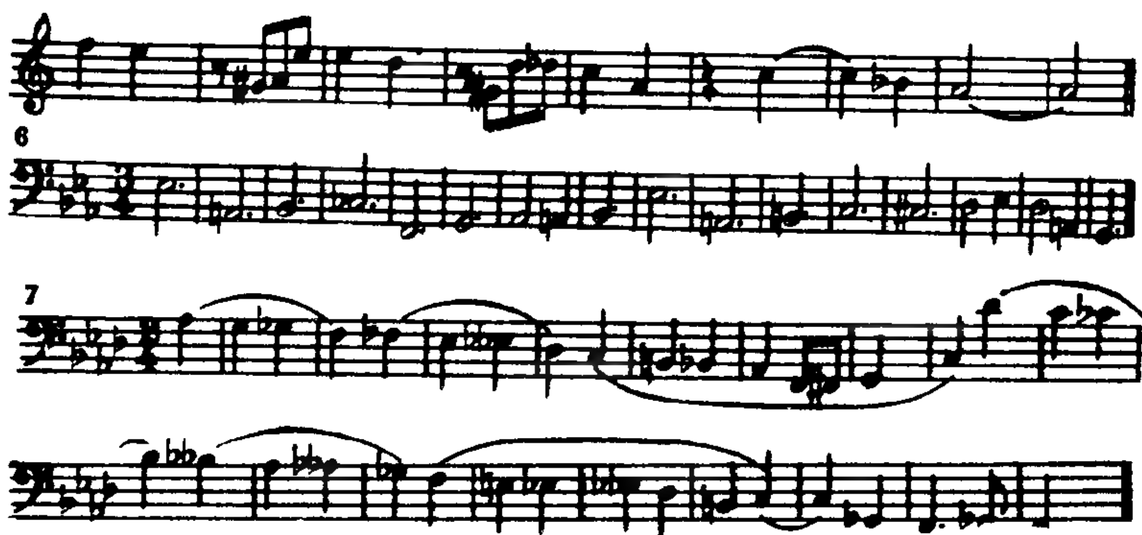
D_2

2

3

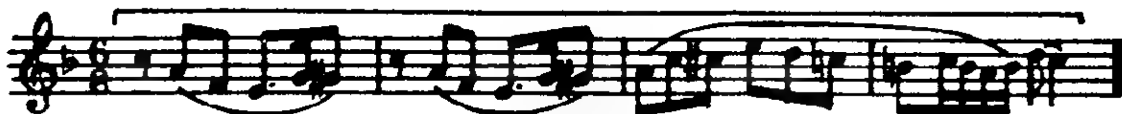
4

5



b．把下面的乐句扩展为乐段并配和声，第二句的旋律——节奏型要与第一句相同，高潮位于第二句的中间：

例46－687

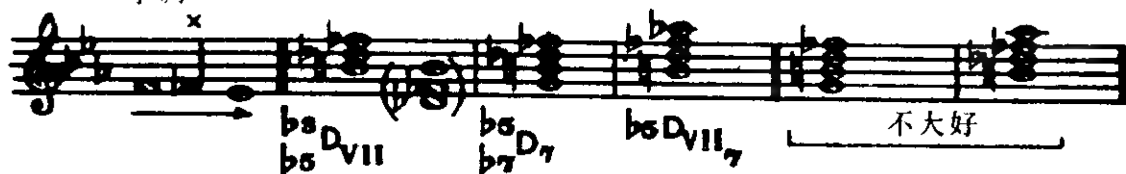


补　　充

7．小调的某些特点

大约从肖邦开始，在小调中出现了由降低音阶的Ⅳ级形成的新的变D和弦。这个降低的变音形成了D_7中的降七音和$DⅦ_7$中的降五音并给小调带来了新的D和声．在后来的音乐中，变化的Ⅳ级经常与小调中降低的Ⅱ级同时出现，只是$DⅦ_7$例外，从功能的观点看，这个和弦还是用自然的三音更为合适：

例46－688



D_7的降七音或$DⅦ_7$的降五音在解决时继续下行到小调上三和弦的三音。在♭5$DⅦ_7$[1]（如果Ⅱ级是变化的）解决到t时，后者一般重复三音：

例46—689　　肖邦《e小调钢琴协奏曲》　　瓦格纳《帕西发尔》

g小调（乐队）　　g小调

$DVII^4_3$　♭5$DVII^4_3$　t　　♭5 ♭7 D^4_3　t

习　　题

键盘习题

辨认下列大调和小调的变和弦并使之解决：

例46—690

① 上文原书中为♭3$DⅦ_7$，有误，现改为♭5$DⅦ_7$。——译者

第四十七章

下属和声组的变和弦

1. 绪 论

下属和声组最重要的变和弦是以音阶的Ⅱ级作半音变化为基础的，这和属和声组一样。

我们知道，小调的Ⅱ级只能降低：

例47－691



而大调的Ⅱ级既可升高，也可降低：

例47－692



下属组和弦可以在这个基础上形成变和弦的只有 SⅡ 与 $S\text{II}_7$，因为其他和弦中都没有音阶的Ⅱ级。

2. 降Ⅱ级，那不勒斯六和弦

下属组变和弦中最重要和应用最广的是小调的 sⅡ 以及和声大调的降低根音的$\flat^{1}$sⅡ。它不象一般那样用大六度来代替小下

属和弦的五度，形成自然的SⅡ$_6$，而是用小六度（变化的）来代替五度：

例47 693
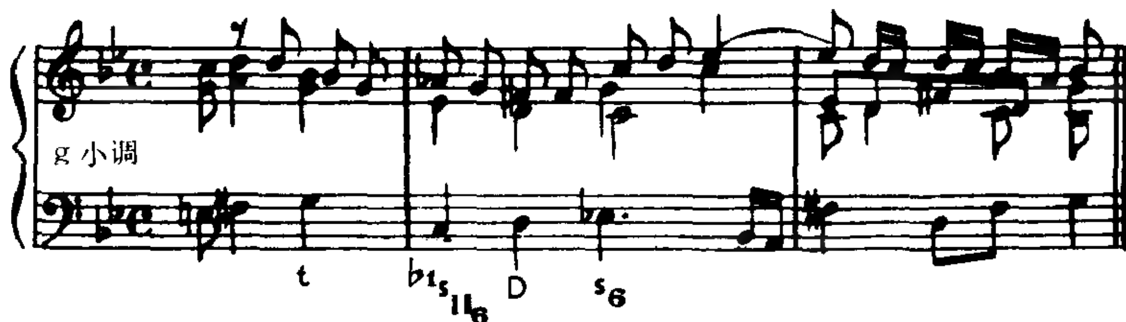


这样形成的降Ⅱ级上的大三和弦的六和弦就叫做那不勒斯六和弦（也有时叫做那不勒斯和声——见下注文）。这个和弦用在t、tsⅥ或D（D$_2$）之后。

例47－694

注：18世纪那不勒斯歌剧学派的作曲家（斯卡拉蒂、斯特拉代拉等）首先把这个和弦作为小调（弗里吉亚）的和音，经常用在自己的作品中。它可以简单地标记为N_6或$^{S}b6$（带小六度的下属和弦）

例47－695

斯卡拉蒂康塔塔《Ento romito speco》（在寂静的洞穴中）中的咏叹调



3．重复、准备、解决

那不勒斯六和弦与自然的 SⅡ$_6$ 一样，一般都重复三音（低音），也就是下属和弦的根音

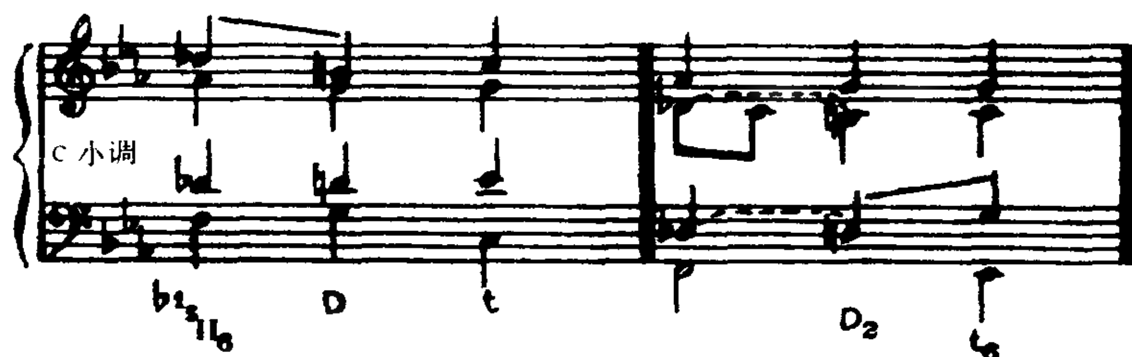
但是根据具体的声部进行条件，♭ⅡSⅡ$_6$ 也可以重复其他的音。

应用那不勒斯六和弦的和声条件与自然的Ⅱ级六和弦相同。它用在主和声与下属和声（t、t$_6$、tsⅥ、sⅡ$_6$、s、dtⅢ）之后。在大调中（♭ⅡSⅡ$_6$ 在大调中的出现要晚得多）对预备和弦的选择有很大的局限，自然的S、SⅡ、TSⅥ、DTⅢ等都不太合适，一般用小下属和弦和 tsⅥ 或 dtⅢ（也就是交替大小调的和弦）来代替这些和弦。

那不勒斯六和弦之后接终止的四六和弦或属和弦，变化音按自然倾向进行，也就是下行。在到K_4^6时下行小二度，到属和弦时下行减三度（到D、D_7的导音）。在下行减三度时经常在中间加上一个经过音，也就是那不勒斯和弦的七音（见例47－694中的公式）。

如果那不勒斯和弦重复变化音，那么在其中一个声部里（几乎总是高音部），变化音按倾向下行，而在另一个声部（一般是中声部，因为听起来不那么明显）可向另一个方向，上行：
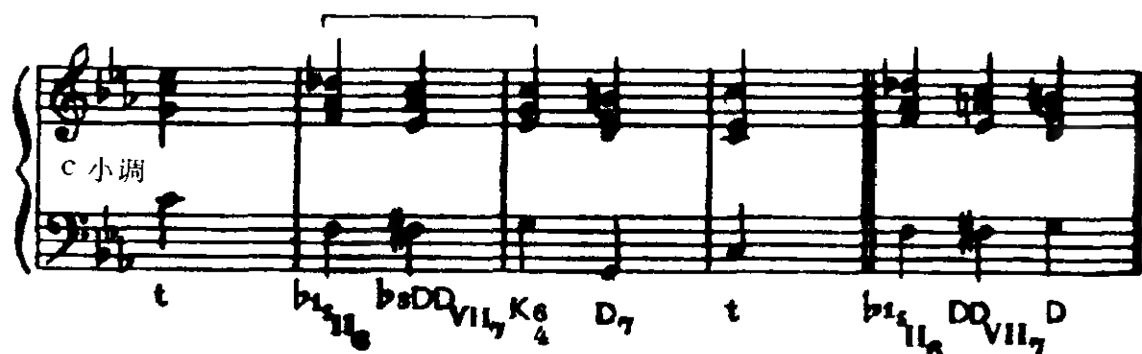
例47－696



注：大调T—$\flat 1 S\,II_6$的连接要特别注意声部进行，因为这时在主和弦的三音与那不勒斯六和弦的变化音之间有可能形成不良的增二度进行。

那不勒斯和弦与属和弦连接时可能出现的对斜关系（见例47－694第8小节）是允许的。那不勒斯六和弦可以经过重属和弦（包括变化的和不变化的）进行到终止的四六和弦或属和弦：

例47－697



例47－698　　肖邦《练习曲》作品10之6（公式）

例47－699　　格里格《小步舞曲》作品57
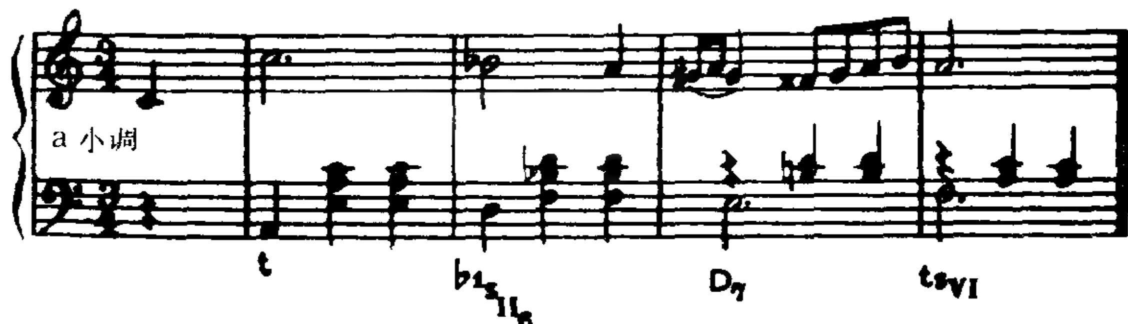
注：有时，音乐作品可以从那不勒斯六和弦开始，只是这种情况很少　例如塔涅耶夫的钢琴作品 b 小调《Andantino semplice》：

例47－700　　塔涅耶夫《Andantino semplice

4. 阻碍进行与变格进行中的 $^{\flat}1\,s\,\mathrm{II}_6$

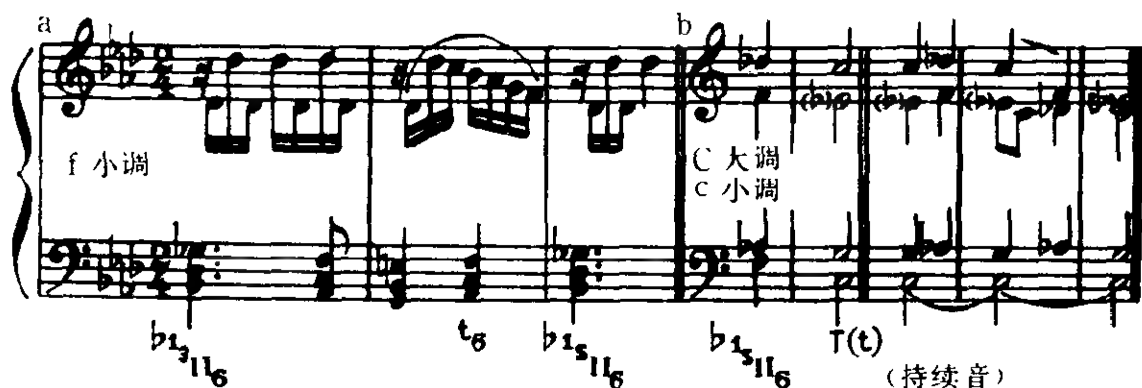
与所有的下属和声一样，那不勒斯六和弦可以用在阻碍进行和阻碍终止中：

例47－701　　　　　　　　　　　　　　　　　肖邦《圆舞曲》作品34之2



稍晚一些，那不勒斯和声也用到了变格终止与变格进行中。这时那不勒斯六和弦或者进行到主六和弦，或者是低音作四度进行、直接进入主三和弦：

例47－702　　　　　　　　　　　　　　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品57



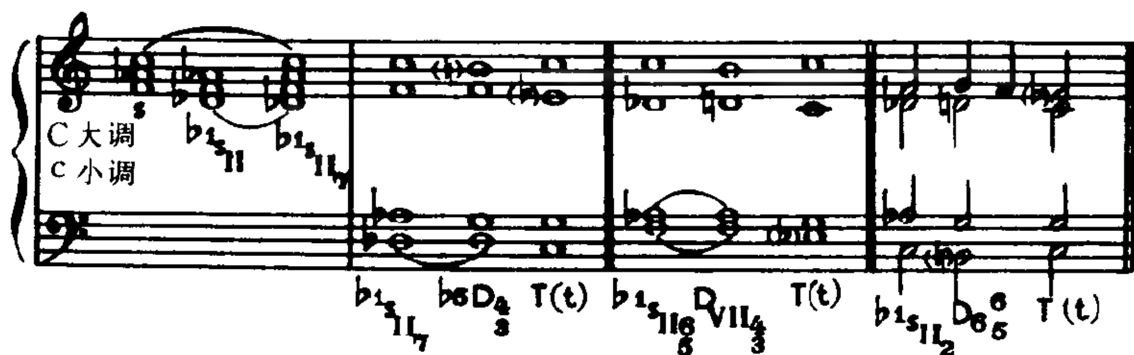
带♭Ⅰ SⅡ$_6$的结束的变格终止或变格补充不多见。可参见这样一些例子：柴科夫斯基歌剧《黑桃皇后》中的《原谅我！天使》、李斯特的《阿尔卑斯猎人》、塔涅耶夫的《不安的心在跳动》、伊波利托夫一伊万诺夫歌剧《背叛》序曲、利亚普诺夫的降 b 小调《塔兰泰拉舞曲》。

5. 那不勒斯七和弦

♭Ⅰ SⅡ$_6$的变化音与D的三音之间的经过音构成了一种新的那不勒斯和声——**那不勒斯七和弦**（♭Ⅰ SⅡ$_7$）。它好象是大调与小调的S与♭Ⅰ SⅡ的综合。它的七度是**大音程**，因此这是个大七和

弦。它主要解决到D、D_7（包括其转位）和$D\mathrm{VII}_7$，有时到D_9，一般都是用D变和弦（变音作共同音）：
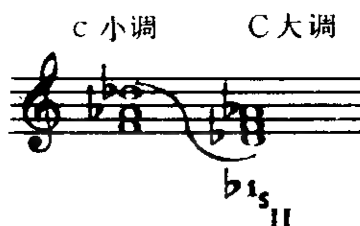
例47 703



6. **降Ⅱ级原位三和弦**

再晚一些，降Ⅱ级的原位大三和弦也用于实践。历史上，这个和弦是来自那不勒斯六和弦的，因此象是这个和弦的一种特殊的“转位”：

例47－704



这个和弦几乎总是用小下属和弦或tsⅥ三和弦作准备，把这些和弦当作它的属和弦。它也可以用自己的D_7（tsⅥ的经过的小七度音）引入。它后面一般接属和声——原位的D_7或D_9，低音作三全音下行或上行；也可接D_5^6或$D\mathrm{VII}_7$，低音作减三度进行，减三度中经常填入经过音：

例47—705

C 大调
c 小调

例47—706

肖邦《前奏曲》作品28之20

c 小调

7. 作为到下属调离调结果的那不勒斯和弦

有时把那不勒斯和弦当作是小下属调的tsⅥ，经由它的属和弦引向下属，形成小下属调的特殊的阻碍进行。这可以用在小调，也可以用在大调：

例47－707

例47－708

李斯特《降E大调钢琴协奏曲》

8．大调的变下属和弦

升高音阶Ⅱ级，这是大调特有的现象，它主要用在五六和弦，也就是$\#1SⅡ^{6}_{5}$。

这个和弦可以叫做含增六度的下属和弦，几乎只用在变格进行和变格终止中，并以低音作四度进行解决到主和弦。变音按倾

向性作小二度上行，其他声部按变格进行的常规进行。

除了五六和弦外有时还可见到平行下属和弦“增六和弦”——$^{\#1}SⅡ_6$，在主音持续音上有时还可用升高根音的下属七和弦的二和弦：

例47－709

C 大调

$^{\#1}SⅡ^6_5$　$^{\#1}SⅡ^6_5$　$TSⅥ$　$^{\#1}SⅡ_6$　T　（持续音）

注：前面已经讲过，在变格进行与变格终止中，起着独特的、不鲜明的下属作用的还有变化的$DⅦ_7$三四和弦——$^{\#3}DⅦ^4_3$，低音亦作四度进行

例47－710

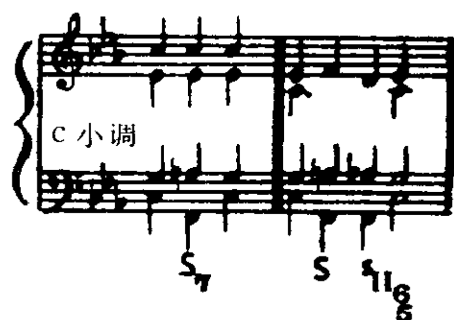
C 大调

（参见一个有趣的例子：格里格的浪漫曲《在你的脚下》作品68之3）

$^{\#1}SⅡ^6_5$的其他解决方法（到变D、变音DD、$dtⅢ_6$或含六度的D等）都没有实际意义

注：我们谈到的这些大调和音和进行，对于19世纪后半期的音乐都是很典型的，其中的某些和音与进行也应用于小调　在小调中，它们除了完全保持了原来的功能外，在其产生和意义上都有了某些不同：

例47－711



配和声举例：

例47　712

C 大调

习　　题

口答习题

分析下列作品或片断：

a．贝多芬《奏鸣曲》作品27之2第一乐章（全部）

b．肖邦《a小调玛祖卡舞曲》作品7（第1 16小节）

c．格里格浪漫曲《希望》、《在你的脚下》

d．古诺歌剧《浮士德》序曲（开头）

e．古利列夫浪漫曲《离别》

f．斯克里亚宾《升c小调前奏曲》作品11、《升g小调前奏曲》作品16（后半）

g．斯克里亚宾《前奏曲》作品33之3
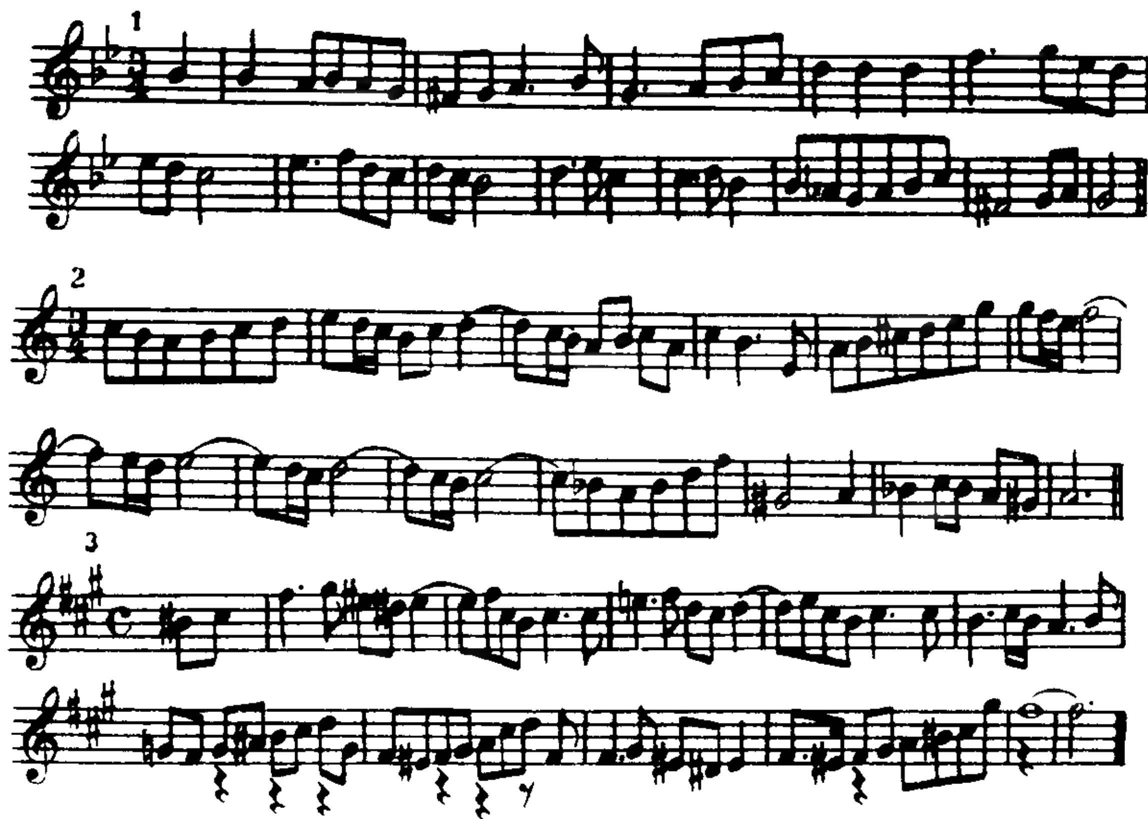
h．柴科夫斯基《黑桃皇后》第19场（伯爵夫人的幽灵）

i．李斯特《b小调奏鸣曲》（尾声）

书面习题

为下列旋律和低音配和声：

例47－713



（在和声中可以用休止）

4 Allegro

simile

unis.
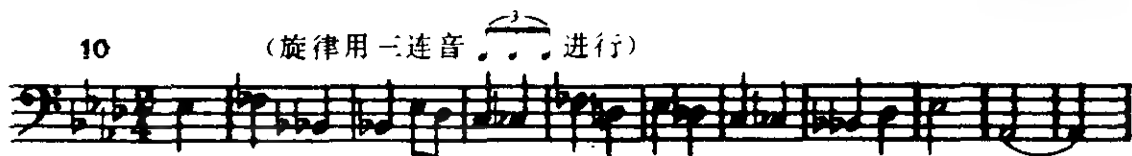
5

6

7

8
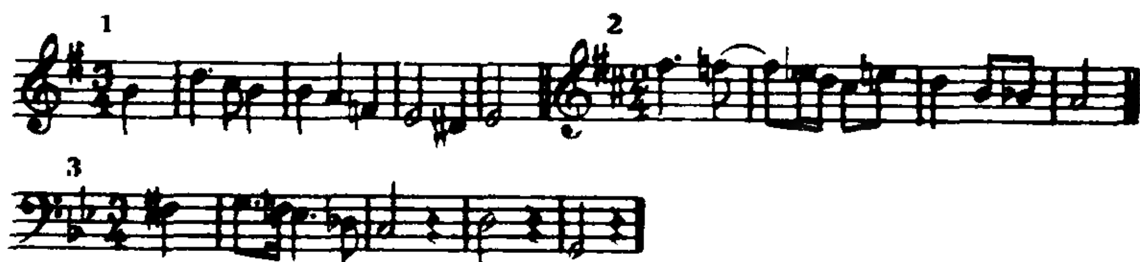




键盘习题

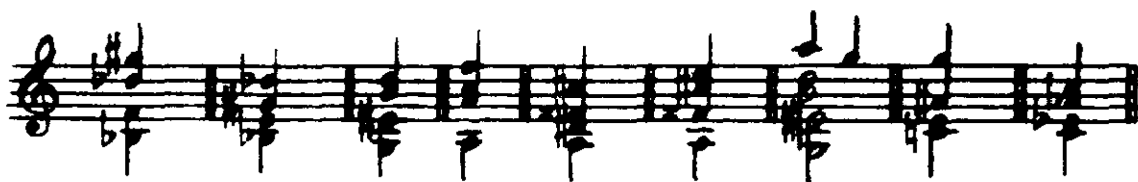
a．为下列片断配和声：

例47－714



b．弹奏从下列和弦开始的变格终止：
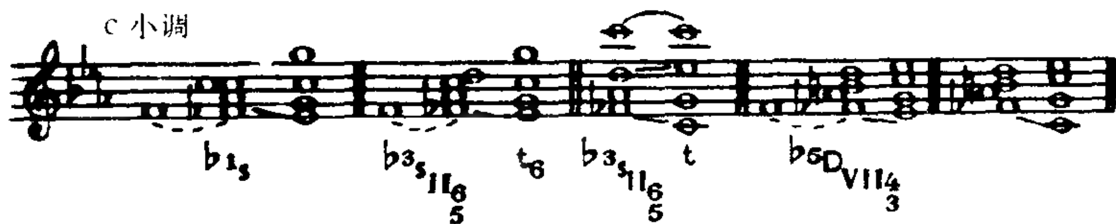
例47－715



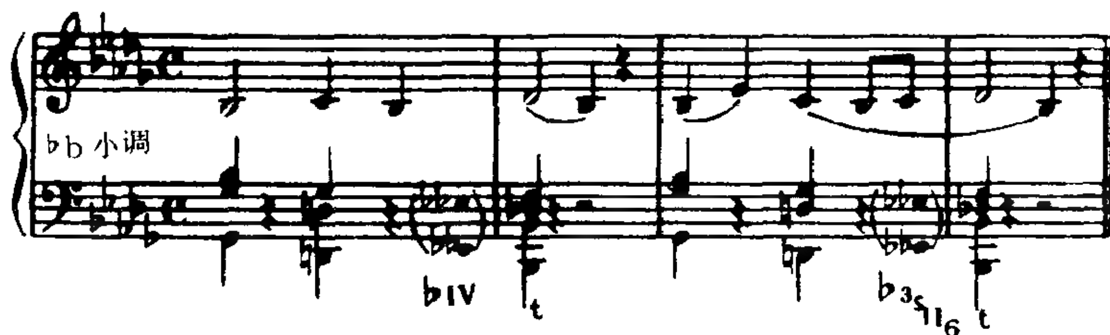
补　　充

小调音阶的Ⅳ级降低后，可构成下列下属和声组的变和弦，这些和弦都是小调的变格进行所特有的，在20世纪的音乐中用得较多：

例47－716



例47－717　　　　米亚斯科夫斯基《第15交响曲》



从谱例中可以看出，降（变化的）Ⅳ级按倾向性半音下行到Ⅲ级。但除了这种解决外，在低音部时，它有时也可以跳进到主三和弦的根音，从而形成一种独特的低音减四度（♭1S—t）变格进行，其他声部则完全照常。

在这个变音的基础上，早在19世纪末就在小调中应用了小的那不勒斯三和弦（♭1♭3SⅡ）（例如：李斯特的《暴风雨》、拉赫玛尼诺夫的《基督复活》、卡巴列夫斯基的第12前奏曲、哈恰图良的钢琴协奏曲第二乐章等）。在极少数特殊情况下，还有隐蔽地在大调中应用小那不勒斯和声的情况。如舒柏特的《G大调瞬想曲》、李斯特的《降A大调爱之梦》第一首（结尾）、拉赫玛尼诺夫的《E大调前奏曲》作品32等。

第四十八章

持　　续　　音

1. 定　义

其他声部作各种和声进行的同时，在低音部延续或重复的音叫做持续音。

2. 持续音的功能

持续音的功能是使低音部独立为一个单声部。

与两种主要的和弦功能——T和D——相对应，持续音也有两种基本的形式：

a. 由主和弦的根音形成的持续音，即主音持续音

b. 由属和弦的根音形成的持续音，即属音持续音

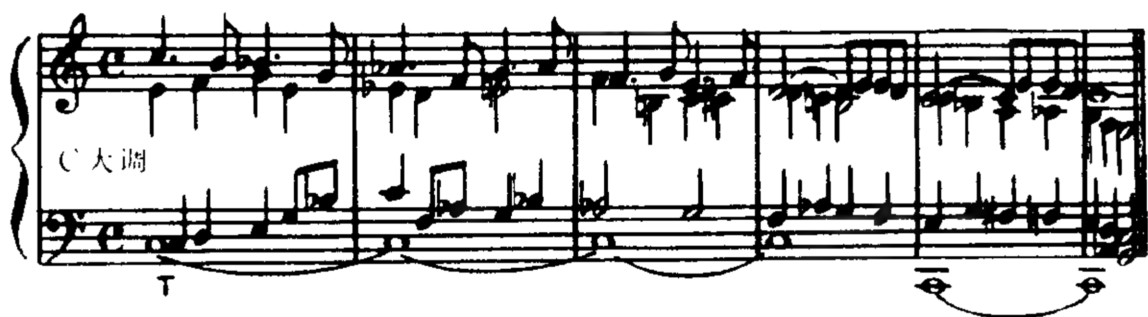
主音持续音可以看作是主和弦的扩展和复杂化，属音持续音则是属和弦的扩展和复杂化。这种说法的根据是，持续音的功能与总的和声功能在两端、也就是持续音的开始处和结尾处，是完全一致的（见后面谱例）。

3. 持续音的进入与退出

在持续音的开始和结束处，低音的单声部的功能和由所有声部形成的总的和声功能几乎总是完全一致的。
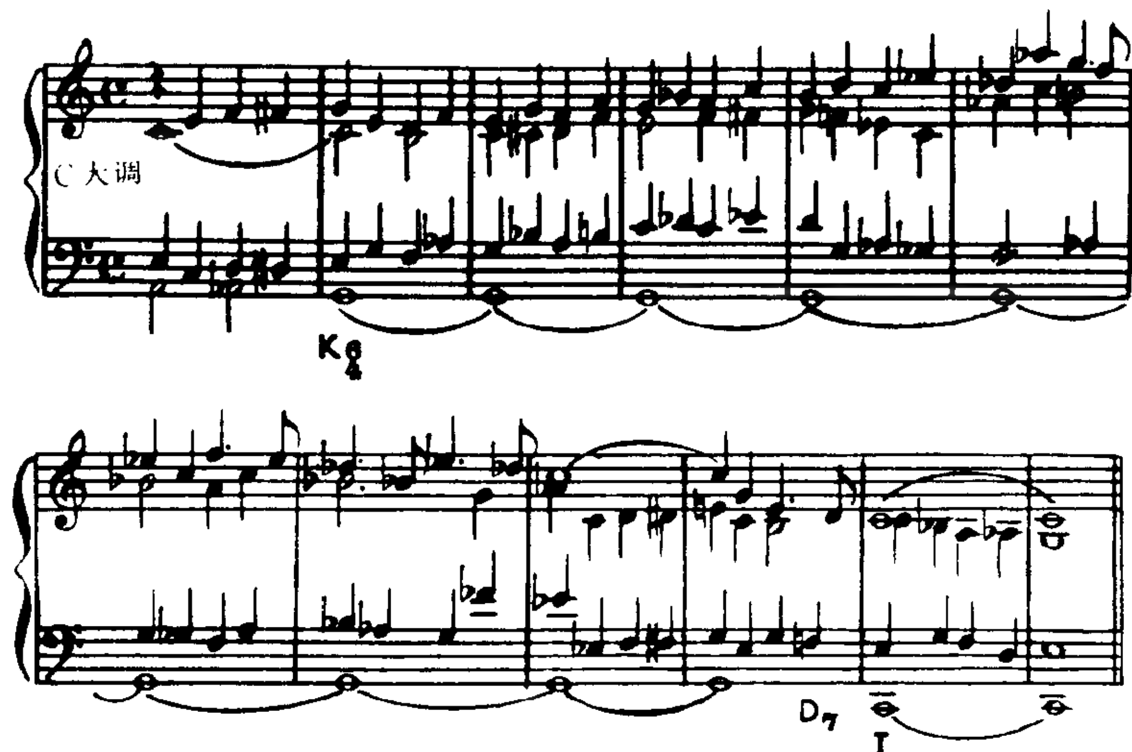
因此，主音持续音的开始和结束都一定是在主三和弦上：

例48－718



而属音持续音则从属和弦（原位的D、D_7或D_9）或终止的四六和弦开始，也结束在这几种和弦上，然后再按一般的方法解决到T或TSⅥ

例48－719



为了尽可能的明确，**持续音几乎总是从小节的强拍**（或者是“强”的小节）**开始**

4．持续音的和声

在持续音上方变换的和声可以是各种各样的，甚至其中可以不包含在低音持续的音。

在属音持续音上面可以用各种自然音和弦到一级关系调的离调以及交替大小调（见第49、50章）的和声，各种转位的减三和弦也都适用。

各种自然的和半音的模进都是常用的。

在属音持续音上还可作比较远的离调，特别是在作模进进行时。这样的离调可以加强紧张性，这正是属音持续音的特点。

主音持续音不同，它不适于作远关系的离调，因为它的作用本身就是确立主调。这里最常用的是到下属和声组的离调和变格终止，从而使持续音扩展和复杂化。

对于持续音上方的和声可以用和弦的原位和转位的名称来命名，但这只是相对的、有条件的。因为它们没有正常的低音。进行着的各声部中最低的声部（次中音部）并没有低音的特点，一般情况下低音常有的四度跳进在这里很少见。

5．四声部中的持续音

在四声部结构中，持续音上方的和弦都用三声部来陈述。为了使和弦的音响饱满、鲜明，三和弦都用完全的或省略五音，较少省略根音。七和弦则省略五音或三音。持续音如果也是和弦的和弦音，那么，当考虑音响的饱满性时，也应把持续音考虑在内。由于持续音在功能上的特殊性，因此当它与其它声部构成不协和时，并不要求解决。

三声部的结构不那么紧密，声部的旋律进行就可以更为灵活，声部之间的距离也比较自由。

6. 主音持续音的应用

主音持续音的作用是促进主功能的稳定性，因此主音持续音特别适用于作品的结尾（主调的主音）或作品的一个部分的结尾（主调或副调的主音）。这种持续音从基本终止的结尾主三和弦开始，形成它的扩展。这种持续音也称为结束的持续音。
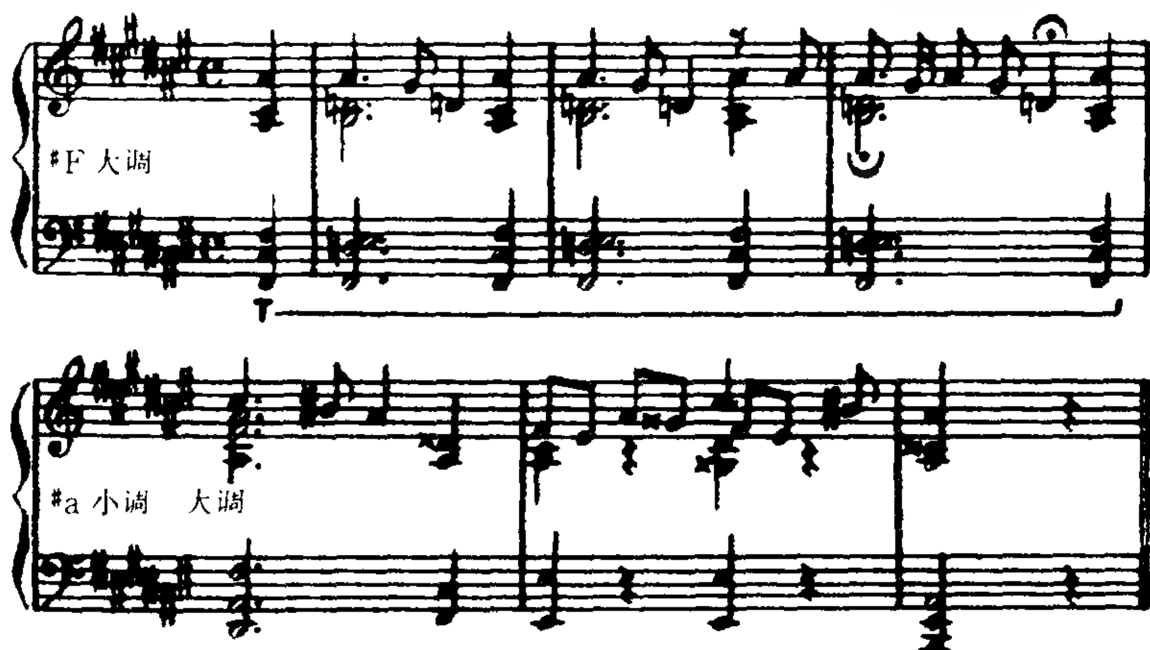
结束的主音持续音举例：

例48－720　　　　柴科夫斯基 叶甫盖尼·奥涅金 第一场

E大调
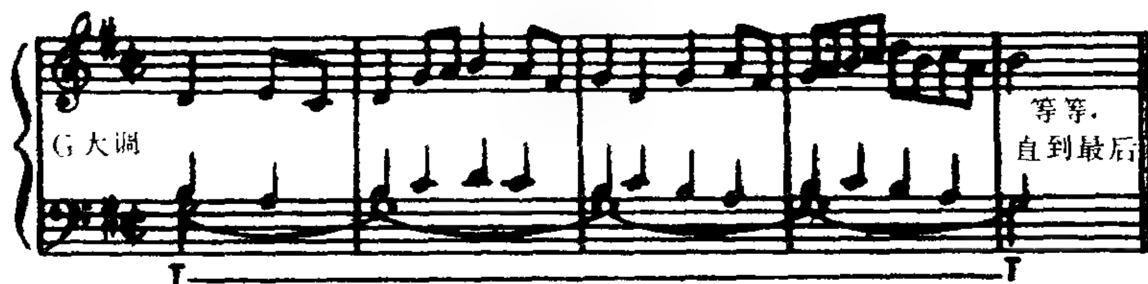
在作品的开端或其一部分的开端，为了肯定主功能，采用开始的主音持续音也常见：

例48－721 李斯特《迷娘之歌》



有时还会见到全部建立在主音持续音上的乐曲，例如缪塞特（法语的“风笛”）舞曲。这种舞曲模仿风笛的演奏，而风笛演奏的特点就是在低音部有一个或两个持续不断的音：

例48－722 巴赫《g小调英国组曲》



7．属音持续音的应用

属音持续音主要用在希望加强和突出属功能的不稳定性的结束终止和半终止中，用以扩展属功能。所以属音持续音经常在结束前出现，作为作品基本部分最后的结束终止的扩展，或者就用在尾声之内，使尾声具有结束终止的性质（见贝多芬《奏鸣曲》作

品2之3中的谐谑曲尾声）

用属音持续音在乐段之内或在乐段的结尾扩展终止时，一般都不长（见贝多芬《奏鸣曲》作品27之2第三乐章开头）。

如果持续音用在作品的一个新段落之前（在主要主题之前、在副部之前、特别是在再现部和尾声之前等）起半终止中属功能的作用时，它有时会持续得很长。当然，作品本身的规模也要很大（交响曲、奏鸣曲）才行。在这种情况下，新段落开始的调的属音持续，使属功能的不稳定性逐渐积累，成为进入新调的准备或回到主要调性的手段（如：贝多芬《第二交响曲》第一乐章引子、《奏鸣曲》作品53第一乐章呈示部、《奏鸣曲》作品27之2终乐章展开部的结尾、肖邦《降A大调波洛奈兹舞曲》）。

在小型曲式的中间段，为了保持其不稳定性，有时全部地，有时部分地建立在主调的属音持续音上或在属调的主音持续音上。这二者在原则上对于整个作品来说都是一样的，都造成了不稳定性（见李亚多夫《小品》第10）。

有时，某一主题在第一次或第二次陈述时，其开头部分是建立在属音持续音上的（见贝多芬《f小调奏鸣曲》作品2之1副部）。

必须补充一点，持续音由于其极为多样并有着巨大的可能性，完全有可能用在本章所述之外的各种曲式的发展中。

习　　题

口答习题

分析下列作品中应用持续音的条件（包括它在曲式中的作用）：

a. 莫扎特《c小调钢琴协奏曲》第一乐章

b. 舒曼《为什么》作品12和《蝴蝶》作品2(之12)

c. 肖邦《摇篮曲》作品57

d. 李斯特《安慰》、降D大调

e. 柏辽兹《浮士德的惩罚》中气仙的圆舞曲

f. 鲍罗廷歌剧《伊戈尔王子》序曲

g. 穆索尔斯基《谢纳赫里布之失败》(合唱)

h. 柴科夫斯基歌剧《奥尔良少女》中的降E大调进行曲和歌剧《黑桃皇后》序曲

i. 里姆斯基-科萨科夫歌剧《萨特阔》序曲(结尾)

j. 格拉祖诺夫《东方浪漫曲》

k. 斯片季阿罗夫歌剧《阿尔马斯特》中的波斯进行曲(中段)以及少女的舞蹈

l. 比捷歌剧《卡门》中的《阿伐奈拉》

m. 拉威尔《绞架》(Le gibet)

书面习题

为下列旋律配四部和声：

例48—723

1.

T

(VI♭)

(VI♭)

2. g

T

♭E

T

D

T

T

unis.

3.

D

T
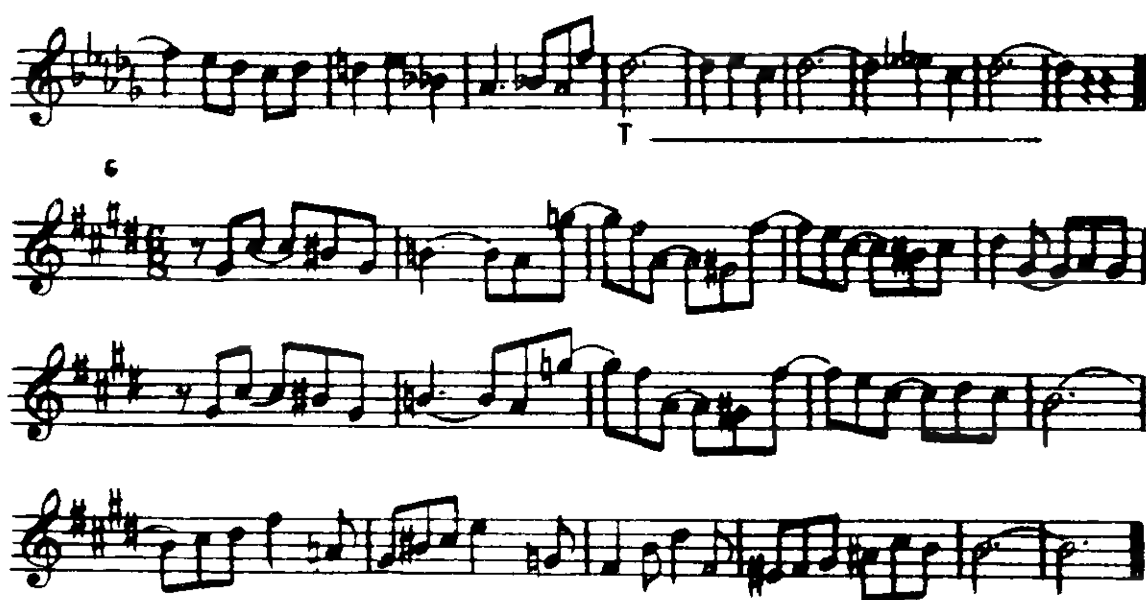
4.

D

T

5.

T



键盘习题

a．弹奏有主音持续音的和有属音持续音的单一调性的结构，在这些结构中采用临时转调和模进（半音的）。

b．弹奏在结束调性的属音持续音上的各种转调，再弹奏其主音持续音上的转调。

注：在以后几章的习题中，在可能的地方，要采用持续音（主要是在结构的开头与结尾用主音持续音，在终止的T前用D）

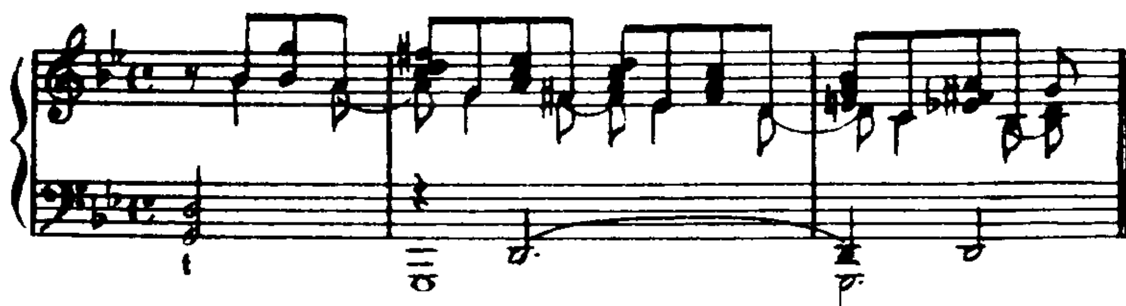
8．双持续音

同时采用T和D两个持续音，一般来说，与只用一个主音持续音的方法基本相同（因为T在D之下，从而确定了这个五度只能是主功能）

在四声部陈述时，在双持续音上，只留下了两个运动着的声部（见格里格的《挪威舞曲》作品12），因而这种形式用得不多

在双持续音上经常采用的是更为饱满的和弦，用三至四个、甚至是更多的声部：

例48－724　　　　　　　　　　　　　　　　柴科夫斯基《六月》作品37 bis 之6

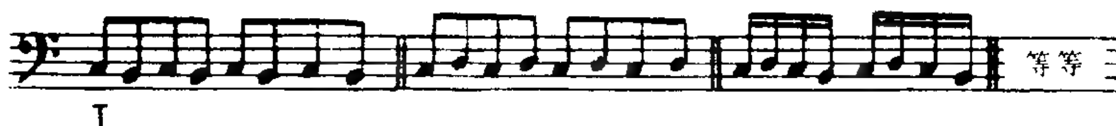


9．持续音的音型法

持续音的节奏音型变化可以用音符的同一节奏或不同节奏的重复，也可用震音或八度跳跃。也可以使它具有该作品中任何一个主题的节奏（见柴科夫斯基《第五交响曲》第一乐章呈示部）。

持续音的旋律音型法最常见的形式是让持续音和它的一个或两个辅助音作交替：

例48－725



作为例外，持续音在作音型变化时也可以直接从辅助音开始（肖邦《第三叙事曲》再现前的过渡）。

也可以使它具有作品中某一主题的旋律音型：

例48－726　　　　　　　　　　　　　　　　里姆斯基－科萨科夫《萨特阔》

主题　　　　　　　　　　　　持续音音型
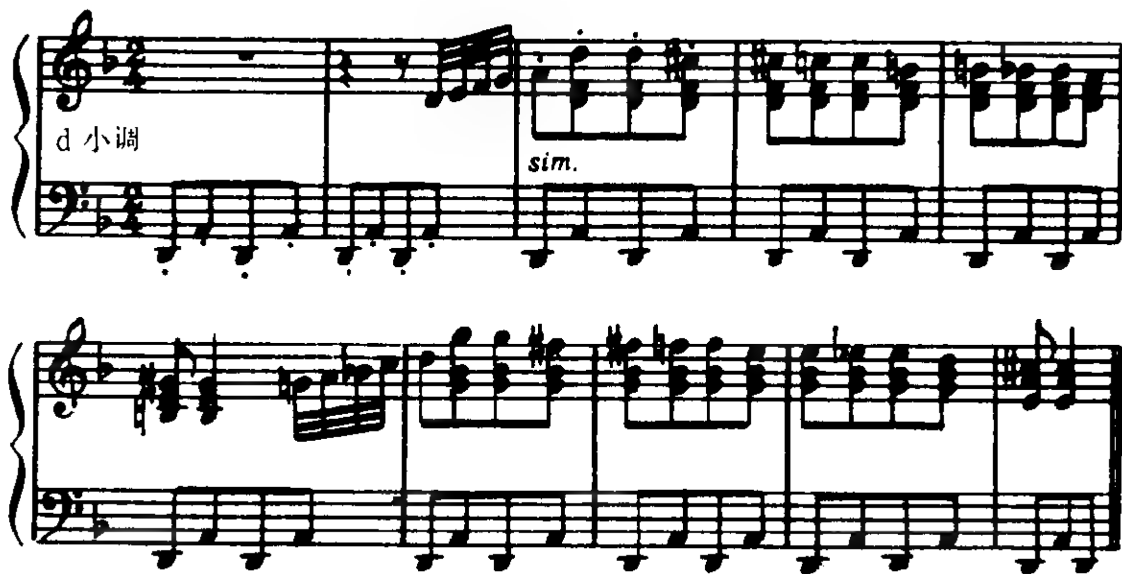


也有从较强拍子上的主音持续音，直接或通过经过音，进行到较弱拍子上的属音持续音的情况（见肖邦《降A大调波洛奈兹
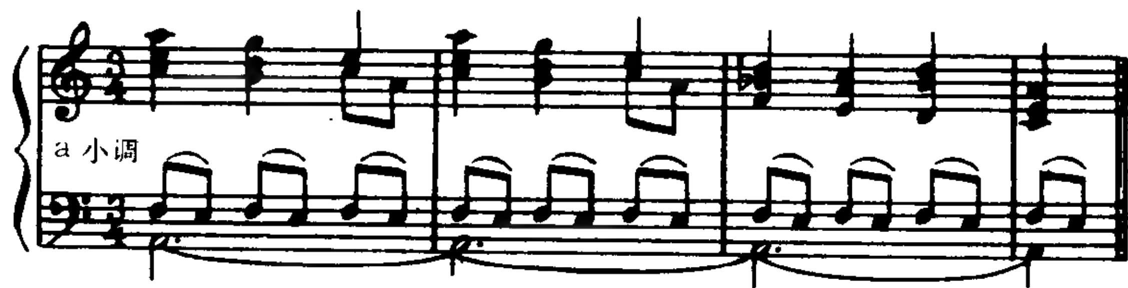
舞曲》、里姆斯基－科萨科夫歌剧《萨尔丹沙皇的故事》中的《三十三个勇士》）。

双持续音除了各简单的节奏音型外，还经常使其两个音多次反复交替，一般先从低的那个音开始，或者是使其中一个音持续不动，而另一个音则作旋律音型变化：

例48－727　　格里格《侏儒的行进》作品54之3



例48－728　　穆索尔斯基《鲍里斯·戈杜诺夫》
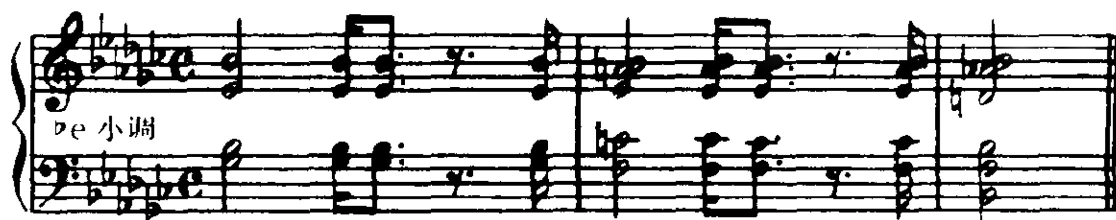


也可以两个音都作八度跳跃（见柴科夫斯基舞剧《胡桃夹子》中的《阿拉伯舞曲》）。

10. 上方声部中持续的音

在上方某一声部中持续的T或D在曲式构成中很少起重要作

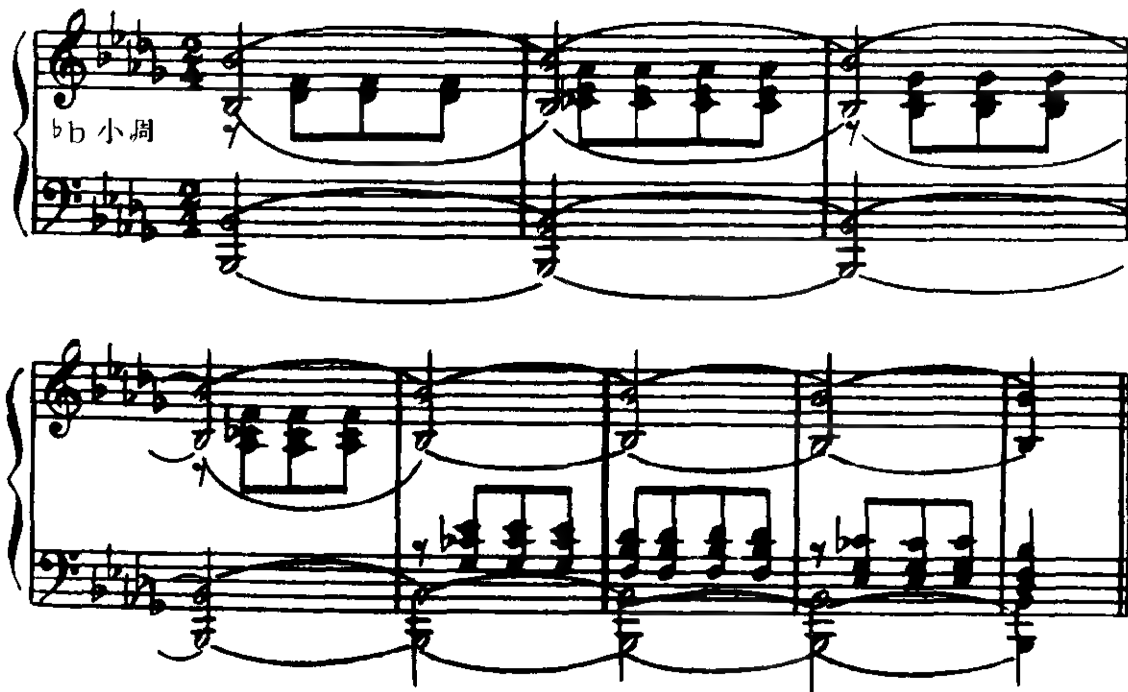
用，这一类持续的音与其说是有调式—功能上的意义，不如说是具有表现上和色彩上的意义：

例48－729　　柴科夫斯基《四重奏》作品30



但也有时某一个上方声部中持续的音正是低音部中的持续音，成为对持续音的加强：

例48－730　　鲍罗廷《伊戈尔王子》



注：关于在上方声部中持续I)的根音的例子，见佐洛塔廖夫的钢琴三重奏（1954年新版）作品28第二乐章

一般来说，在某一个上方声部中持续的音，即使不是在它持续的同时变换着的所有和弦的和弦音，也应是大多数和弦的和弦音。

注：在音乐作品中有时还可见到更为特殊的持续音——不是用主和弦的根音而是用它的三音（主要是在小三和弦）。这种独特的持续音使音响具有特殊的表现力与色彩。从和声构思上看，它一般是建立在一种交替调式、一种大调与它的平行小调的新的结合之上。这个小调三音（中音）的持续音称为中音持续音。一般来说，小调主三和弦的三音与已经出现过的（有时也有还未出现过的）大调主三和弦重合，并与前后形成对比。例如对于C大调—a小调来说，它的中音持续音应是c音，也就是a小调的三音。

下面举一些突出的例子：柴科夫斯基《第六交响曲》第二乐章、《第五交响曲》终乐章e小调主题、《钢琴三重奏》作品50终乐章、《升c小调第九变奏》，鲍罗廷：歌剧《伊戈尔王子》中的少女合唱，穆索尔斯基《荒山之夜》副部，里姆斯基-科萨科夫：歌剧《雪姑娘》中的《谢肉祭》，拉赫玛尼诺夫的《A大调圆舞曲》作品10等。

用下属和弦或其平行和弦的根音作持续音的也很少见（如柴科夫斯基《第六交响曲》的诙谑曲——再现前的过渡、拉赫玛尼诺夫《降b小调钢琴小夜曲》等）。

第四十九章

交替大小调体系

1. 绪　论

在调式思维的发展过程中，大调与小调从来都不是完全独立地存在的 相反，人们早就观察到由于大调与小调之间的互相影响，各自所特有的和音向对方的渗透，以及由此而形成的、大调与小调更为丰富并使大调和小调都发生改变和复杂化等现象。

所有这些由它们之间的相互影响形成的复杂的多样化，就构成了交替大小调体系。根据其中是大调还是小调的主和弦起主要作用，这些调就分别叫做交替的大小调或交替的小大调。

交替大小调体系可以是由同主音调（例如C—c）构成，叫做同主音交替大小调体系；也可以由平行调(例如C—a)构成，叫做平行交替大小调体系。

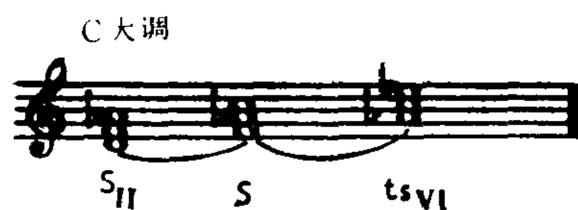
2. 用同主音小调的和声复杂化了的大调（交替的大小调）

用同主音小调的和弦使大调复杂化，最初是在大调(和声的)中出现小调所特有的小下属和弦（s）。

小下属和弦再以功能联系为基础，并根据三度关系，逐渐引入同主音小调下属组的其他和弦：sⅡ与tsⅥ。

最后，同主音小调的全部下属组和弦都进入了大调之中：

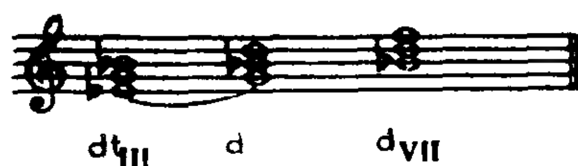
例49－731



过了一段较长的时间，同主音自然小调的另一种特有的和音——它的小属和弦（d），也进入了大调。
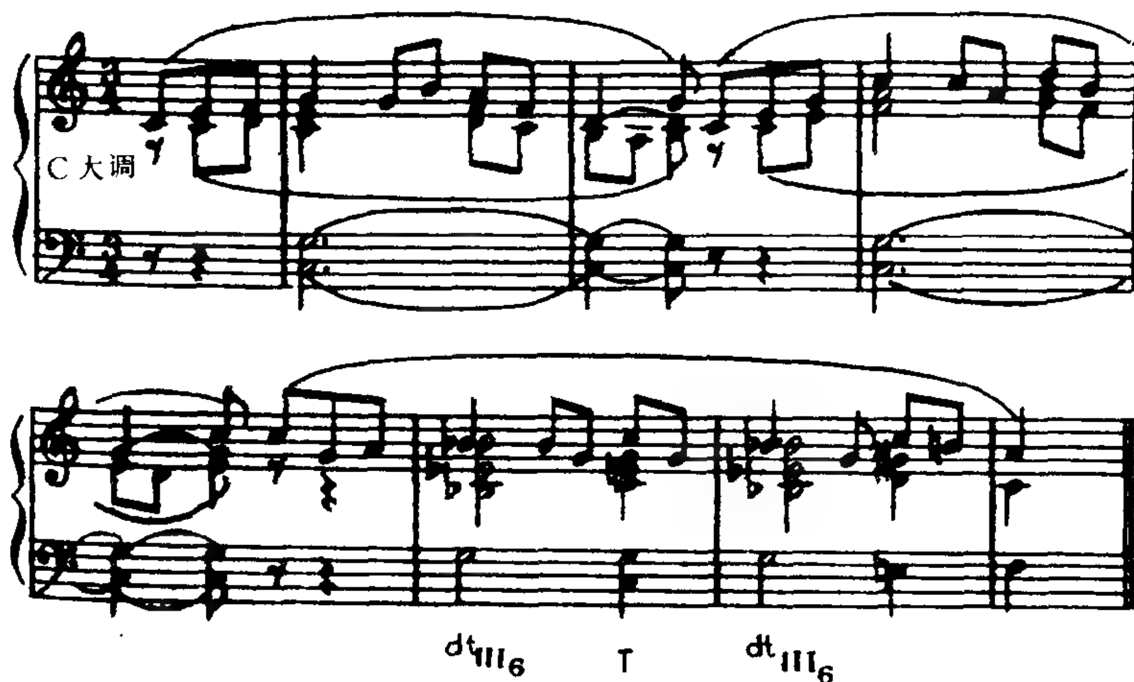
小属和弦同样以功能联系为基础，逐渐引入属和声组的其他和弦dtⅢ和dⅦ，从而使**同主音小调全部自然的属功能组各和弦**都进入和丰富了大调。

例49－732

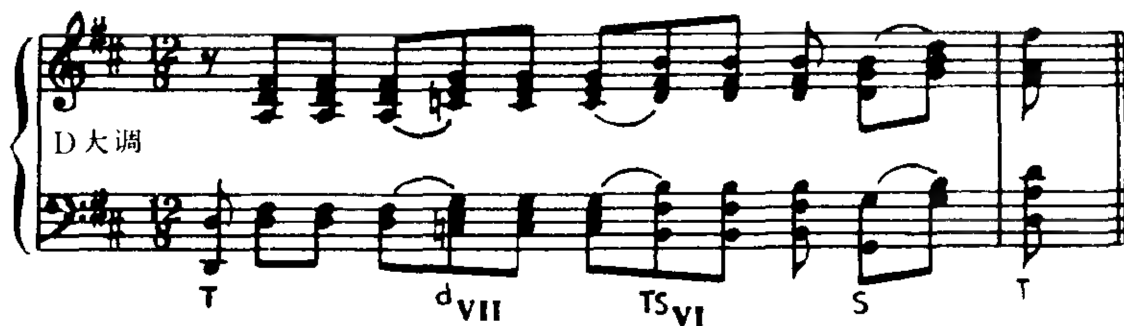


例49－733　　　　格里格《在挪威的山上》作品61之6

Allegretto



例49－734　　　　　　　　　　　　　　巴拉基列夫《看我一眼！我的朋友》



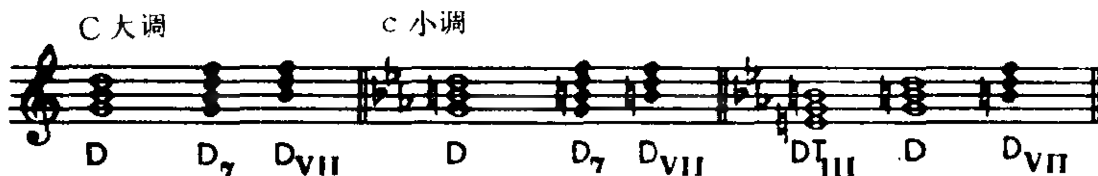
所有这些s组与d组和弦在大调中都可以用三和弦与七和弦（有时还有九和弦）及其转位，其功能条件不变，与在同主音小调中时一样。

3．用同主音大调和弦复杂化了的小调（交替的小大调）
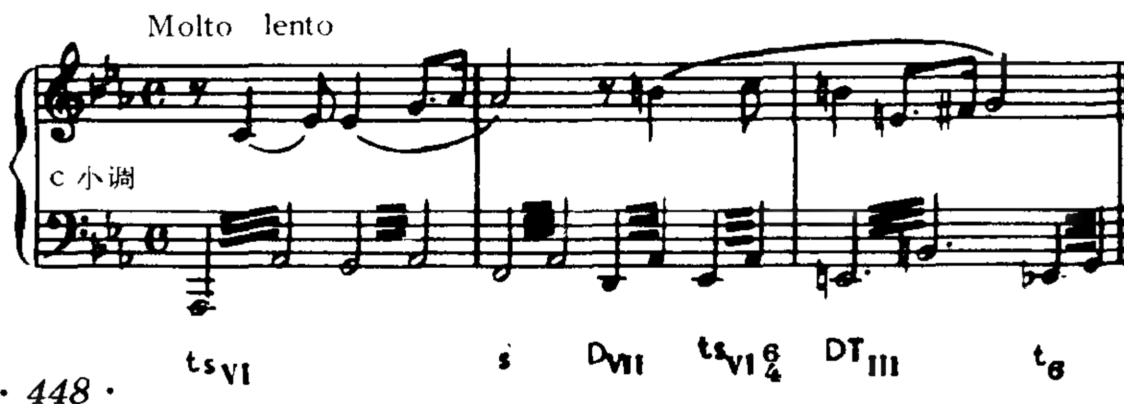
用同主音大调的和弦使小调复杂化最初是在小调（和声的）中出现大调所特有的大属和弦（D）。

大属和弦的使用使大调与小调在结构上更为相似。它又逐渐引入与自己同功能组的其他和弦、DTⅢ与DⅦ：

例49－735



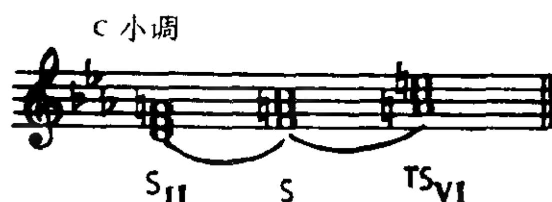
例49－736　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　瓦格纳《帕西发尔》
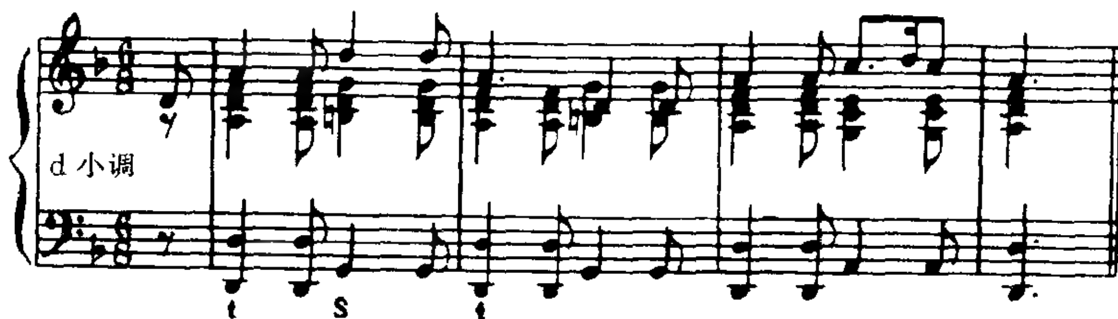


后来，自然大调所特有的另一个和弦，即它的大下属和弦（S），也进入了小调（这也可以说是一种“复兴”，只是在新的风格条件下的复兴）。

在同功能的基础上，大S又逐渐引入了自己功能组中的所有其他和弦、SⅡ和TSⅥ：

例49－737

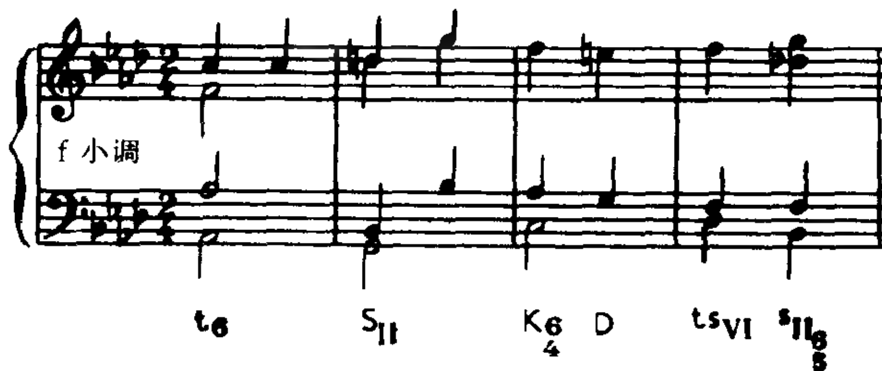


例49－738　　格里格《松树》作品59之2

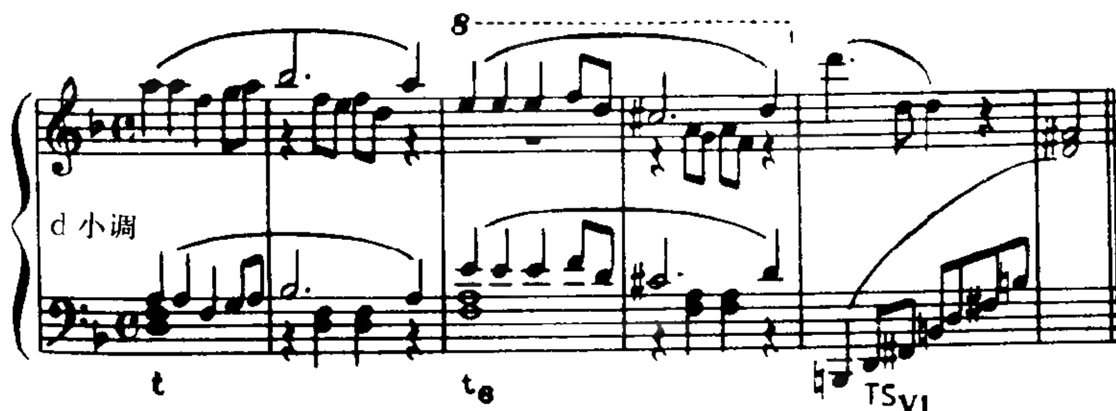


所有这些丰富了小调的、同主音大调的D和S组的和弦，在小调中可采用三和弦与七和弦（偶尔有九和弦）及其转位，这些和弦仍保持其在同主音大调中的功能意义：

例49－739　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品.10



例49—740　　　　　　　　　　　　　　　　普罗科菲耶夫《儿童音乐》



4. 关于两个主和弦的优势问题

在复杂化了的大调与小调中，任何一对同主音调都必然有一个主和弦占有某种优势（即使是暂时的），它也就是这个丰富了的大调或小调的唯一辨认标志。它使得这种由大小调的互相影响而复杂化了的调式的结构显得清楚和明确。

以此为根据，用自己的同主音小调的不稳定功能组和弦丰富了的大调就叫做交替的大小调（dur-moll），而用自己的同主音大调的不稳定功能组和弦丰富了的小调就叫做交替的小大调（moll-dur）。

5. 交替的大小调中的副属和弦

交替的大小调的各和弦经常用自己的副属和弦引入。这样就形成了各种形式的离调，从而在一个同主音调体系中包括了更多的副主和弦：

例49—741

C 大调

D →ts_{VI} s_{II_7} D　T　D→ dt_{III} ts_{VI} T　T　D_2→ $s_6$$dt_{III_6}$ T

在交替的小大调中，这种离调用得较少。

6. 交替的大小调中的变和弦

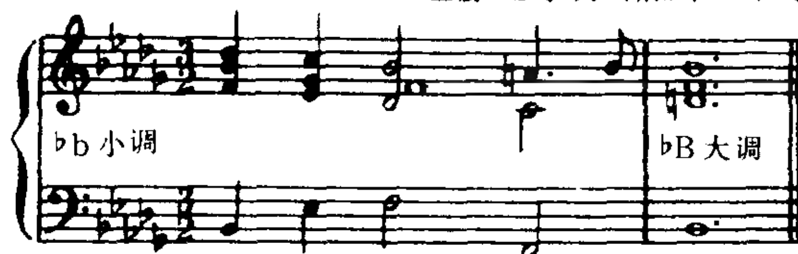
在使调式复杂化并形成交替大小调体系的各种和弦中，不仅有自然调式的与和声调式的，还有一些是变和弦。例如变音重属（带增六度的）和弦或变音下属和弦（那不勒斯六和弦）后来也都从小调移到了大调中，其用法不变。

7. 补　充

一种极为常见的情况是一个音乐作品（或它的一个部分）从小调开始，但结束在其同主音大调的主三和弦。在这种情况下，不用交替大小调的和弦逐渐复杂化的办法，而是在没有任何准备的情况下、用大三和弦来代替了原来期待着的小三和弦。

这种用同主音大调的主和弦来结束小调作品的做法由来已久，巴赫也仅仅是在模仿古老的传统：

例49－742　　巴赫《b小调赋格》十二平均律第二册



这种古老的结束方法的历史的解释是这样的，当时认为，结束的小三和弦中的小三度对于结束全部音响来说并不是完全协和的（这并不是完全没有音响学上的根据），因而长时期来一直保持着用同主音大调的和弦来代替小调的结束和弦或者取消和弦中的三音的传统（见杰普列、帕莱斯特里那、奥兰多·拉索作品中的结尾）。

用同主音小调的主和弦作为大调结构的结尾是相当少见的例外。从现有的一些例子看（如肖邦《夜曲》作品32之1、布拉姆斯的《降E大调狂想曲》、舒柏特的降E大调即兴曲、卡图阿尔

的《前奏曲》作品17之4），只能从作曲家的独特而新颖的创作构思中去寻找解释。这种方法最鲜明和最有说服力的例子是在为诗词谱曲（例如柴科夫斯基的浪漫曲《忘得那么快》、塔涅耶夫的《小步舞曲》、舒柏特的《春之梦》、切斯诺科夫的合唱《苹果树》等），或者是为某种多少是明确的标题性进行创作时（如贝多芬的《降B大调四重奏》作品18中的《Malinconia》[①]、肖邦的《第二叙事曲》、《B大调夜曲》）。

8．补充进行（终止）

在交替的大小调及交替的小大调中有一些新的（相对于单纯的大调或小调来说）进行，这些进行可以作为终止使用。

在交替的大小调中最重要的是：

一、正格进行：d—dtⅢ—T

二、阻碍进行：D_7—tsⅥ

三、变格进行：tsⅥ—T、dⅦ—s6—T；

交替的小大调中有这样一些新的进行：

一、变格（多里亚）进行：S—t

二、正格进行：（D）—DTⅢ—t

（参见里姆斯基－科萨科夫歌剧《卡谢伊》中卡谢耶夫娜咏叹调的结尾部分）：

例49－743

C大调　c小调

dt_{III} T D_7 ts_{VI} ts_{VI} T t S_7 t t S t t DDT_{III6} t

① 即作品18第6首的柔板。——译注

9. 平行调的关系
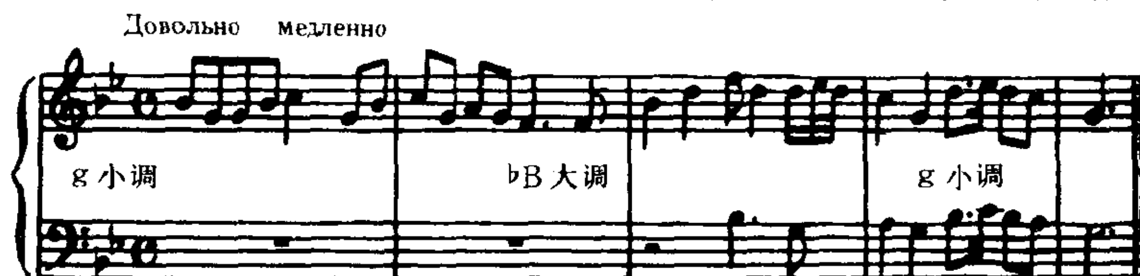
大小调之间的这种复杂化也出现在平行调(C大调—a小调)之间。平行调之间的密切关系使得这两个调式之间的互相影响极为自然。所以历史上这种调式关系比同主音调体系之间的关系要更为密切。在民间音乐中就可以看到最简单的平行调之间相互结合和相互影响的现象。

在民歌中，平行调之间的联系与其说是和声上的不如说是旋律上的。共有的自然音体系的基础使两个调式具有了调式上的平等地位，从而形成了自然音体系的交替调式。这种交替调式对于俄罗斯民间歌曲创作以及俄罗斯古典音乐来说是极为典型的（参见第27章）：

例49－744
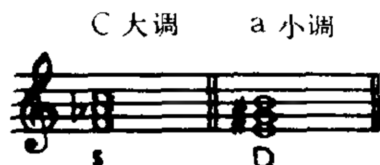
俄罗斯民歌《田野里的小路》

选自《利涅瓦曲集》第2集第6首



平行调互相影响(交替)的更为复杂的形式是与和声调式——小调的大属和弦与大调的小下属和弦——相联系的：

例49－745



由于大小调的互相影响以及a小调的导音（升g）与C大调下属和弦的三音（降a）之间的等音关系，就很容易通过这样的

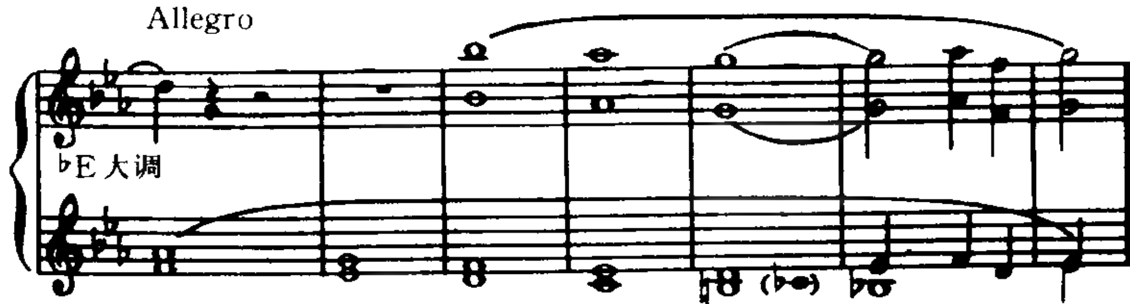
和音从一个调式转往另一个调式。

上面所指的D与S和弦可以用三和弦、七和弦及其转位:

例49－746
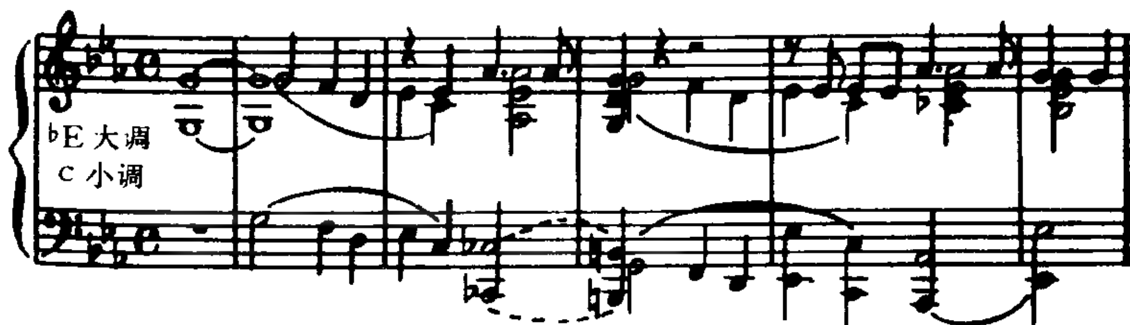


例49－747　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品81 第一乐章



例49－748　　穆索尔斯基《鲍里斯·戈杜诺夫》序幕

(Andantino alla marcia) Meno mosso



平行调之间、以及它们在和声上更为复杂的和声调式之间的联系，使得两个主和弦几乎具有同等的稳定性，使两个调式的交替出现和对置极为容易。

这有时使得音乐作品可以在任何一个平行调式上结束（见肖邦的f小调幻想曲、降b小调谐谑曲、韦伯的主题与变奏作品55、舒柏特的葬礼进行曲、里姆斯基－科萨科夫歌剧《沙皇的未婚妻》第三幕的结尾)。

习　　题

口答习题

一、说出降A、D、F这几个交替的大小调中的d和s组和弦

二、说出e、升c、降b这几个交替的小大调中的D和S组和弦

三、分析下列作品：

a. 里姆斯基－科萨科夫歌剧《萨特阔》（第二场，片断）

b. 瓦格纳歌剧《汤豪舍》中的浪漫曲《晚星》

c. 李斯特《Il pensieroso》（《沉思者》）；《三个吉普赛》（浪漫曲）

d. 拉赫玛尼诺夫《E大调旋律》

e. 德彪西《月光》（开头）

f. 李斯特《威廉·退尔的小教堂》（选自套曲《旅游岁月》）

g. 巴拉基列夫《我来好吗？年轻人》

h. 普罗科菲耶夫《儿童音乐》（《后悔》）

i. 斯片季阿罗夫 歌剧《阿尔乌斯特》第三幕中的《少女的舞蹈》

j. 谢罗夫歌剧《尤季菲》中的《印度之歌》

k. 沃尔夫浪漫曲《我在梦中见到》（第一个11小节乐段）

第五十章

交替大小调的降Ⅵ级三和弦（tsⅥ）

1. 绪　论

在交替大小调下属组中，降Ⅵ级大三和弦（小下属和弦的平行和弦）tsⅥ应用得最多：

例50－749



从功能关系上看，tsⅥ三和弦基本上是下属功能。由于tsⅥ的五音（降Ⅲ级）与大主和弦的三音（自然的，不降的Ⅲ级）之间的矛盾，tsⅥ三和弦比之一定条件下的自然大调的TSⅥ三和弦，其主功能的作用就不那么明显（见第17章与第20章）.

2. 阻碍进行与阻碍终止中的tsⅥ三和弦

如果在属和弦（D，完全或不完全的D_7）之后接tsⅥ三和弦，那么在这个阻碍终止中唯一的一个tsⅥ就在一定程度上具有了主和声的意义，并取代了原来期待着的主和弦。

在属和弦（D、D_7）与tsⅥ连接时，后者必须重复三音，和大调中的情况一样（这是为了在取代主和弦后加强其主功能以及为了声部进行的正确）：

例50－750

C大调

D　ts_{VI}　D_7　ts_{VI}　D_7　ts_{VI}

例50－751　　柴科夫斯基《叶甫盖尼·奥涅金》

♭G大调

D_7　ts_{VI}
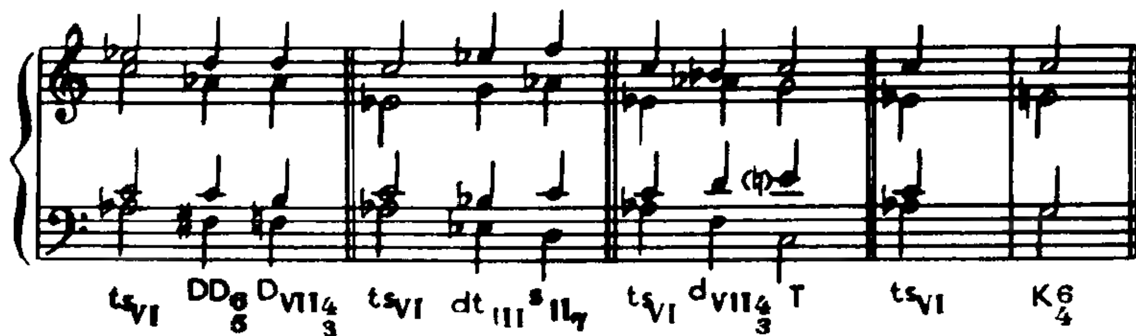
比之自然大调中同样的进行D－ts Ⅵ来，D－TSⅥ进行的音响极为新颖，因为这里不仅是取代了原来期待的主和弦，还因为临时用小调代替了大调。

在阻碍进行或阻碍终止中，在tsⅥ之后一般接下列和弦：s、sII_7、DD，接K_4^6，dtⅢ，和dⅦ的较少：

例50－752

C大调

ts_{VI}　s　K_4^6　D　ts_{VI}　sII_5^6　D_2　ts_{VI}　DD_{VII_7}



3．在阻碍终止（进行）之外的tsⅥ三和弦

在阻碍终止（进行）之外，tsⅥ三和弦可以作为大调小下属和弦的一种变体。tsⅥ在作这种用法时，用T、s，有时用S、dtⅢ作准备。在tsⅥ之后一般接s、T，接S、K_4^6和dtⅢ的较少。在这种进行中降Ⅵ级三和弦不一定要重复三音：

例50－753

C大调

T tsVI s tsVI S sII6 dtIII6 tsVI DVII4/3 tsVI T

s tsVI S6 sII6 b5DD4/3 tsVI b3DDVII6/5 K6/4

例50－754　　穆索尔斯基《霍万兴那》

C大调

T tsVI s D T
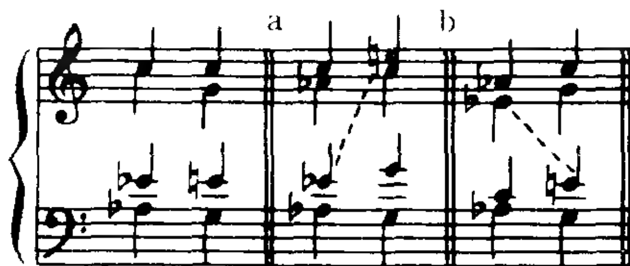
如果tsⅥ重复三音，它与后面属和弦的连接不会有任何困难。但如果它重复根音，那在与D或D_7连接时几乎就不可能不用跳进。（否则就会出现平行八度或五度、增二度进行）这种情况下最好用导三四和弦（$DⅦ^4_3$）代替D_7，tsⅥ与它用和声连接法连接。

在tsⅥ与K^6_4连接时，应当避免可能出现的对斜关系和平行八度。为此，tsⅥ最好重复三音或在终止的四六和弦中暂时不重复低音而重复其Ⅰ级（低音上面的四度音）：

例50—755

C大调

^{ts}VI D ^{ts}VI D_7 ^{ts}VI D_7 ^{ts}VI $DVII_7$ ^{ts}VI $DVII^4_3$ ^{ts}VI $DVII^6_5$ ^{ts}VI K^6_4



注：在两个不相邻的声部中出现的对斜关系（见例50—755a）不好，因为它们的音响过于尖锐。如果它们是在相邻的两个内声部中形成的（例50—755b），听起来就不那么明显（特别是如果两个声部是同一音色的），因而在配和声时，有时可以采用。

与交替大小调的其他三和弦一样，tsⅥ可以用自己的属和弦引入，主要是以经过的三四和弦形式，低音作平稳进行（到tsⅥ调的经过的离调）：

例 50－756 Andante non troppo

柴科夫斯基《我们和你坐在一起》

E 大调

T　$D_{\frac{4}{3}}$ → ts_{VI}　s　${}^{b1}s_{II}$

4．变格终止中的tsⅥ三和弦

作为一种下属功能，tsⅥ可以用在变格进行与变格终止中，tsⅥ与主和弦总是用和声连接法连接。还可以用变格进行的一种变体——放在主音持续音之上：

例50－757

C 大调

ts_{VI}　T

例50－758

格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》

♭A 大调

s　ts_{VI}　T

此外，tsⅥ三和弦还可以代替交替大小调的下属组的其他和弦用于变格进行与变格终止中：

例50—759

T ts_{VI} s T　T ts VI S T　T ts_{VI} S S_{II} T　T ts_{VI} $s_{II}{}^{6}_{5}$

例50—760

李斯特《第三音乐会练习曲》

♭D 大调　公式

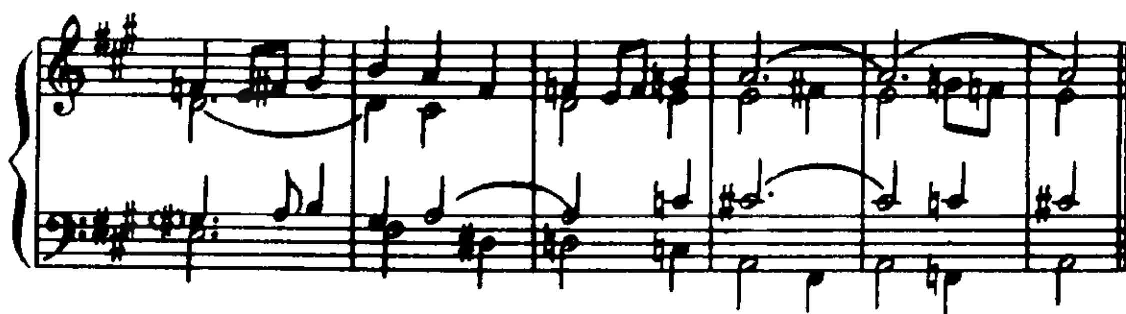
T　ts_{VI}　S　S_{II}　T

用tsⅥ的变格进行与变格终止，在十九世纪后半期已经广泛应用。

配和声举例（应用交替大小调的小下属组和小属组的和弦以及交替大小调的离调）：

例50—761

A 大调



习　　题

口答习题

分析下列作品：

a．肖邦《a 小调圆舞曲》作品34之2（A大调插部）

b．格林卡歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》中切尔诺莫尔的进行曲（中间段）

c．穆索尔斯基《顿河上的花园》和《采蘑菇》

d．塔涅耶夫《酒神之歌》

e．李斯特E大调《彼特拉克的十四行诗》和《迷娘之歌》

书面习题

a．用交替的大小调及交替的小大调为下列旋律和低音配和声：

例50－762

1

s　d　t　T　D→ TS_{VI}

D→s　dt_{III}　ts_{VI}　$s_{II}{}^{5}_{6}$　DT_{III_6}

2

3

D

4

ts_{VI} s_{II_7} DT_{III_6}
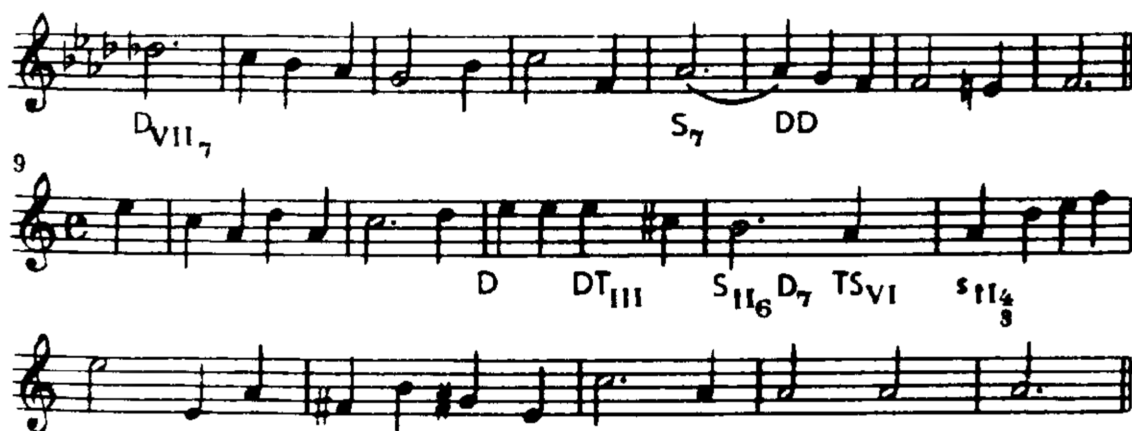
5

6

7

8

S_6 DD



b．写出柴科夫斯基的歌剧《舞鞋》中瓦库拉的A大调咏叹调中有tsⅥ及其D（副D）的进行。

键盘习题

a．在降E、降D、B调上弹奏交替大小调的正格、阻碍以及变格进行。

b．在e、降b、升c调上弹奏多里亚变格进行。

第五十一章

调性关系的等级、相差两个调号的转调

1. 绪 论

前面已经指出，不同的调性之间功能关系的远近是根据其主和弦之间的关系以及是否有共同和弦而定的。以此为根据，可以把调性之间的远近关系分为一级、二级、三级与四级。

2. 调号的作用

调号之间的差别是调性关系远近的表面标志。关系最近的调（除了一个平行调外）相差不超过一个调号（例如C大调与G大调；C大调与d小调）。关系最远的调要相差六个调号（C大调与升F大调，C大调与降e小调）。但这种调号上的差别仅仅是调性关系的一种表面现象，它经常要作一些调整，特别是涉及到不同的调式时。例如，C大调与f小调相差四个调号，但它们在自然音体系中形成了简单的功能关系，所以它们实际是非常接近的，是一级关系调。

相反，C大调与升f小调只相差三个调号，但由于其主和弦之间的关系极为复杂，再加上在自然音体系中没有共同和弦，因而是远关系调。

3．对关系远近的理解

我们知道，一级关系调是以自然音体系为基础，包括了六个功能上最接近的调。例如：C大调的一级关系调有G、F、d、e、a和f调，c小调的一级关系调有g、降E、f、降A、降B和G。它们之间有许多个共同和弦。

每一个大调或小调有四个二级关系调，它们之间有两个共同和弦（不是它们的主和弦）。二级关系调之间相差两个调号。例如C大调的二级关系调有D、b、降B和g，c小调的二级关系调有降D、降b、F和d。也就是说，大调的二级关系调是它的重属调和重下属调以及它们的平行调，小调的二级关系调是它的那不勒斯下属调与多里亚下属调以及它们的平行调（或者说就象大调一样，是其ss和dd及其平行调）。

每一个大调或小调有八个三级关系调，它们之间只是在和声调式上有一个共同和弦（它决定了它们的主和弦之间的关系）。C大调的三级关系调是降E、降A、降D、A、E、B、c、降b，c小调的三级关系调是a、e、b、升g（降a）、降e、降d、D、C。这一组调性的接近是以交替大小调体系为基础的。

大调或小调的四级关系调（远关系调）有五个（不考虑等音变换），它们的主和弦之间的功能关系复杂，无论在自然调式还是和声调式都没有共同和弦。C大调的远关系调有升F（降G）、升f、升c、升g、升d（降e），c小调的远关系调有升f、B、E、A、升F（降G）。

下面是大小调的各级关系调的公式：

例51—763

大调 从C大调出发 小调 合计

I G C F C d e f a 8

II B C D C b g 4

III ♭A A B C ♭D ♭E E C c ♭b 8

IV ♭G C ♯F C ♯c ♯d ♯f ♯g 5

例51—764

小调 从c小调出发 大调 合计

I g c f c ♭B ♭A G ♭E 6

II ♭b c d c ♭D F 4

III ♭a a b c ♭d ♭e e c C D 8

IV ♭g c ♯f c B A ♯F E 5

注：表中的中心调用○，其他的大调用♩，小调用♩

这个表清楚地表明了各级关系调所含的调的数量以及它们与原调的距离。

到这四种关系的任何一个调的转调可以用：一、经过两调之间的共同和弦，二、经过到共同和弦的调的离调（称为经过的转调）。

4．对逐渐转调的理解

从一个调经过多次转调到一个较远的关系调，构成几个连续的一级关系调转调，这就叫做逐渐转调。如从C大调经过F－g－♭E－f转调到降D大调或从c小调经过♭A－♭D或经过f－♭D转调到降e小调。

注：关于加速转调的可能，请见下章第4－7节。

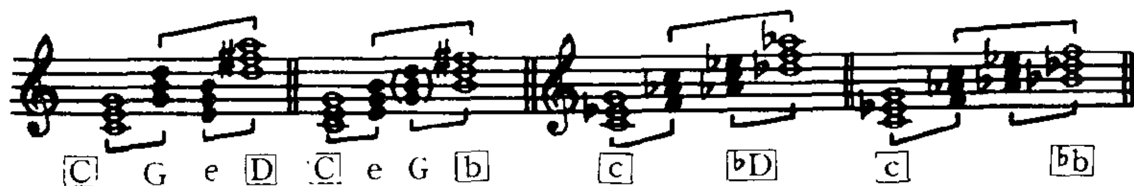
5．到二级关系调（相差两个调号）的转调

二级关系调在其自然音体系内只有两个共同和弦，这两个共同和弦不是两调的主和弦（与一级关系调不同）而是在五度圈中位置较高的（就是更靠近升号方向的）调的下属和弦及其平行和弦，下面用公式来说明：

例51－765

共同和弦（以及其调性）形成与前后调接近的（一级关系的）中间环节。例如在从C大调到D大调转调时，其中间调性环节是G大调与e小调，它们与前后的调性均成一级关系：

例51－766



这样，到二级关系调的转调可分成以下两个基本步骤：（1）过渡到一级关系的中间调性，它不要太长，也不宜使用结束终止；（2）过渡到目的调，并以结束终止加以巩固：

例51－767 韦尔斯托夫斯基《阿斯科尔多瓦之墓》

G大调

D大调

T=S

A大调

T－S

T

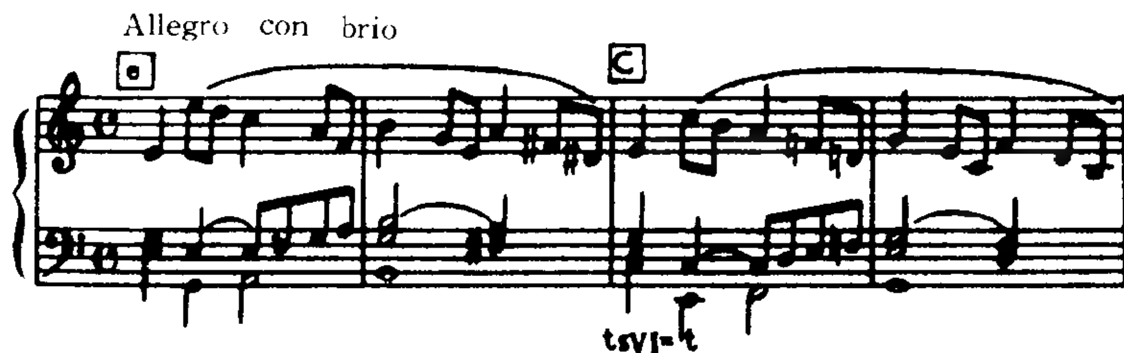
6．中介调的选择
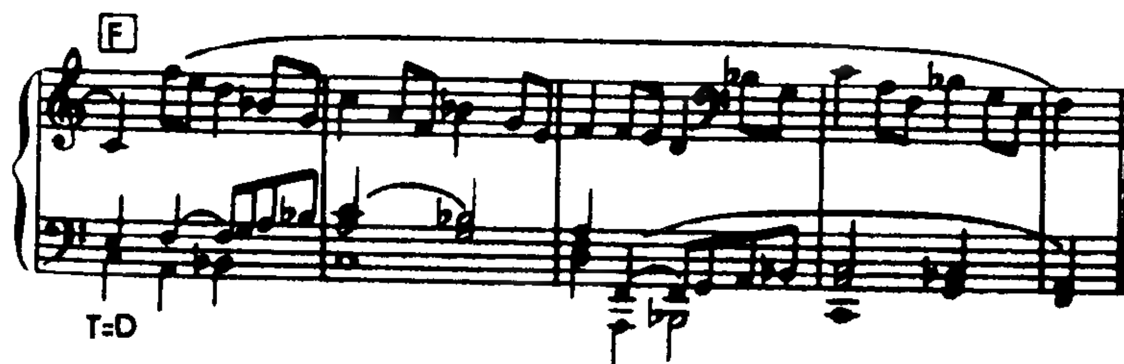
从功能的观点看，两个共同三和弦（或调）对于转调都同样适用和方便。但是要避免转调环节在音程关系上的单调（如C—G—D，c—f—♭b）以及调式类型上的单一（例如从C大调到降B大调时只经过F、降B两个大调，或从c小调到d小调时只经过g小调）。因此建议对两个共同和弦（调），应选择能使转调过程在调式类型及音程距离上都有变化的和弦（调）。在个别情况下（例如很长的转调或其中有较展开的模进时）可以两个中介和弦或中介调都使用。

7．相差两个调号转调的应用

相差两个调号的转调，也就是二级关系调的转调，由于二者的主和弦之间在功能关系上的特殊性（作为SS或DD），几乎完全不能用来结束乐段，即使有的话，也应看作是极少的例外。二级关系的转调主要用在音乐作品的中间部分，在其展开部以及在长的转调过程之中。在这类情况中，所有的调性都作为不稳定调性，特别是在模进式的进行和连接中更是如此（参见肖邦的G大调夜曲Sostenuto部分、柴科夫斯基的《行猎》开头与中间段、巴拉基列夫的浪漫曲《夜曲》L'istesso tempo部分等）：

例51－768　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品53





例51—769

肖邦《f小调幻想曲》

C　　♭B

D　D→S　S_{II_7}　D　T=DD　D　D→S　S_{II_7}　D_7　T

例51—770

里姆斯基-科萨科夫《隐城基捷日传奇》

Moderato

（音型删）

（公式）

D　　T—DD

C　　DD　T=DD　♭B

配和声举例:

例51－771

F 大调

注: 关于调性关系的等级问题，在音乐科学文献中至今还没有一个统一的看法。根据某些观点，二级关系调应与三级关系调合并为一组。我们认为这种观点是缺乏根据的。二级关系调其主和弦之间的独特关系、有时共同和弦变换的复杂性、特别是其转调的方法与困难性、最后还有在音乐作品的发展中采用这种转调的位置等，都要求把它们列为单独的一组。此外，俄罗斯音乐还经常——在特殊的调式关系中——使某些二级关系调可以解释为最近的关系(也就是一级关系)。例如，混合利第亚C大调与多里亚g小调由于其音的构成极为相似，因而可以象一级关系调那样直接连接。见下面摘引的有e—A—e（相距两个调号）调性关系的俄罗斯民歌，它把这两个调处理成了最近的（一级）关系调:

例51—772　　《夜莺，可爱的夜莺》沃龙涅什省歌曲集

Медленно　合唱

e 小调（领唱）　A 大调

e 小调

习　　题

口答习题

分析下列作品与片断：

a. 肖邦《c 小调玛祖卡舞曲》作品56之3（开始乐段）

b. 柴科夫斯基歌剧《叶夫盖尼·奥涅金》中的合唱《姑娘们，美人儿！》

c. 柴科夫斯基歌剧《黑桃皇后》中丽莎的咏叙调《哪来的这些眼泪？》（开头）

d. 鲍罗廷　歌剧《伊戈尔王子》中弗拉季米尔 的 谣 唱 曲（第1—21小节）

e. 里姆斯基一科萨科夫歌剧《隐城基捷日传奇》（276 — 277）

f. 贝多芬《G大调奏鸣曲》作品49之2（第一乐章展开部）

书面习题

为下列旋律和低音配和声：

例51—773
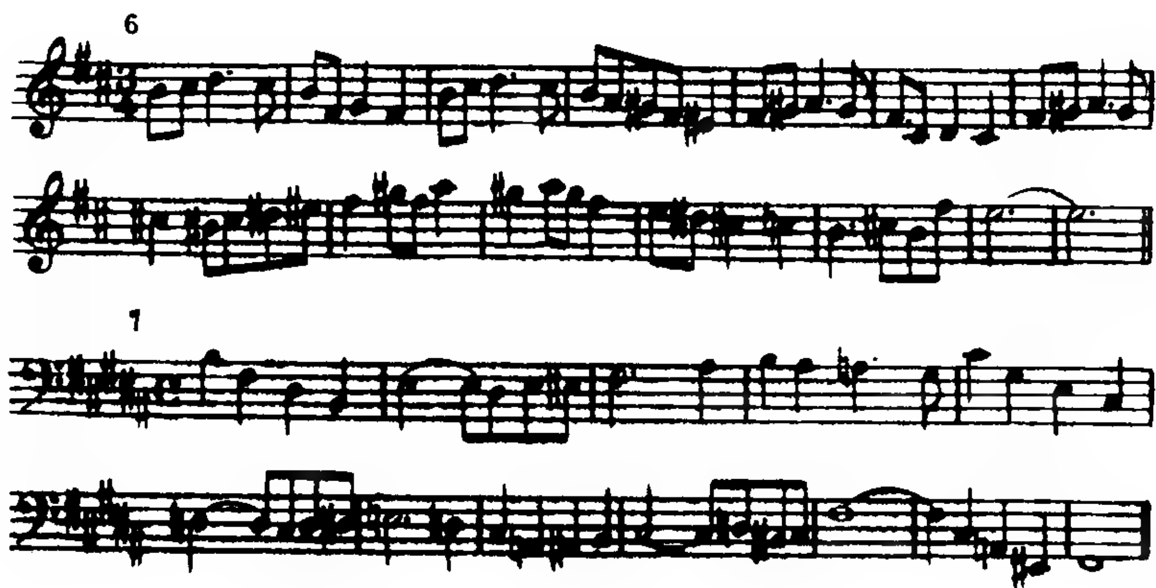
1

2

3

4

5


6
7

第五十二章

相差三至六个调号的转调

1. 相差一个调号的多次转调

前面已经指出，调号的不同是各调之间远近关系的外部标志。调号相差很多时，可以向后调方向作每次相差一个调号的多次转调。例如：从C大调到B大调差五个调号就需要五步：

C—G—D—A—E—B，

或 C—G—b—#f—E—B，

或 C—e—D—A—#c—B

音乐作品中经常可以见到这样的转调结构（例如在展开部各过渡调都不很稳定时）。

2. 调性的假复杂关系的简单化

相差六个调号是调性远关系的极限。任何更大的差别都可用另一个等音调来代替。

大家都知道，成等音关系的两个调其调号相加应是十二个，由此得出结论：

a. 相差七个调号的调可代之以相差五个调号的调（12－7＝5）。

b. 相差八个调号的调可代之以相差四个调号的调（12－8

二 4）。

这时必须确定，在相连接的两个调中，是哪一个更适于作等音变换而不会形成过多的调号。例如降E到E可替代升D到E，降A到升c可替代升G到升c等。

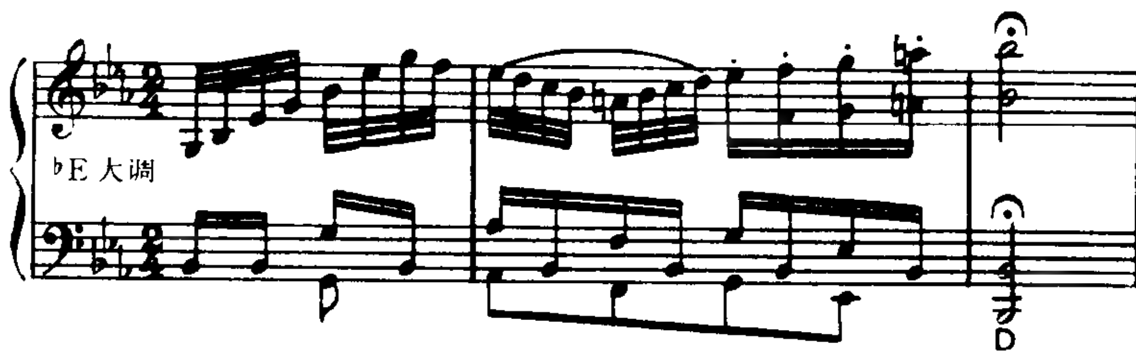
这样，在相连接的两个调的调号差别超过六个时，事实上并不表示二者相距甚远，恰恰相反，它们之间调号的差别在超出六个以后，差别越多，越是接近。一直到差别12个调号时，二者就相等（如降G—升F）或成为平行调（如降e—升F或降G—升d）了。这是由十二平均律的特点形成的。

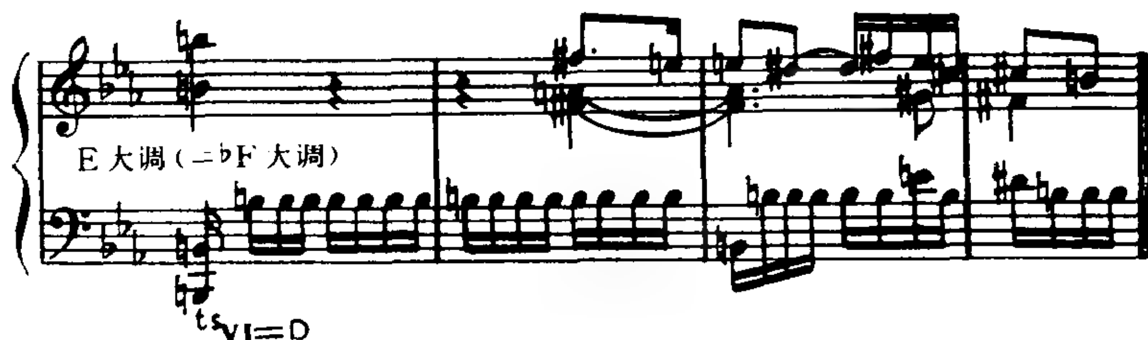
3．为了便于读谱而作的等音变换

有时，有的调性虽与原调接近，但调号太多（七个或七个以上），如果转调或离调到这个调上的时间不长，可以使用临时记号而不用整个作等音变换。

但这种情况也常用等音转换。特别是在较长的转调或离调时，凡不用的或不常用的调性，都要用等音变换的办法，变为惯用的调性，以便于理解和读谱。这种变换可以使用临时记号，也可以改变调号：

例52—774　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品7
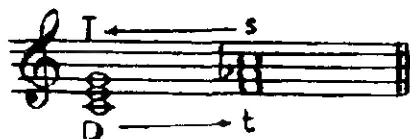




这一类等音变换使读谱变得方便，但同时在外表上（不是对听觉）又使得调性关系变得复杂化。因此在分析调性的假复杂关系，特别是在相差六个以上调号时，要特别注意。

4．逐渐转调的加速

相差两个以上调号的转调经常采用大调与上方纯四度的小调这种关系：

例52—775



这种关系相差四个调号，但二者的主和弦是一级关系，在功能上有着双重的联系。

向前进行（从左到右）就向降号方向（s）移动了四个调号，向后进行则向升号方向（D）作了同样的移动。

5．向降号方向作相差三至五个调号的转调

向降号方向的这种转调采用上一节中讲的正向进行，就是从大调到上方四度的小调（也就是小下属调，例如C—f）。

这样，如果前调是大调，就可以直接作相差四个调号的转调，例如C—f—♭D，A—d—F。
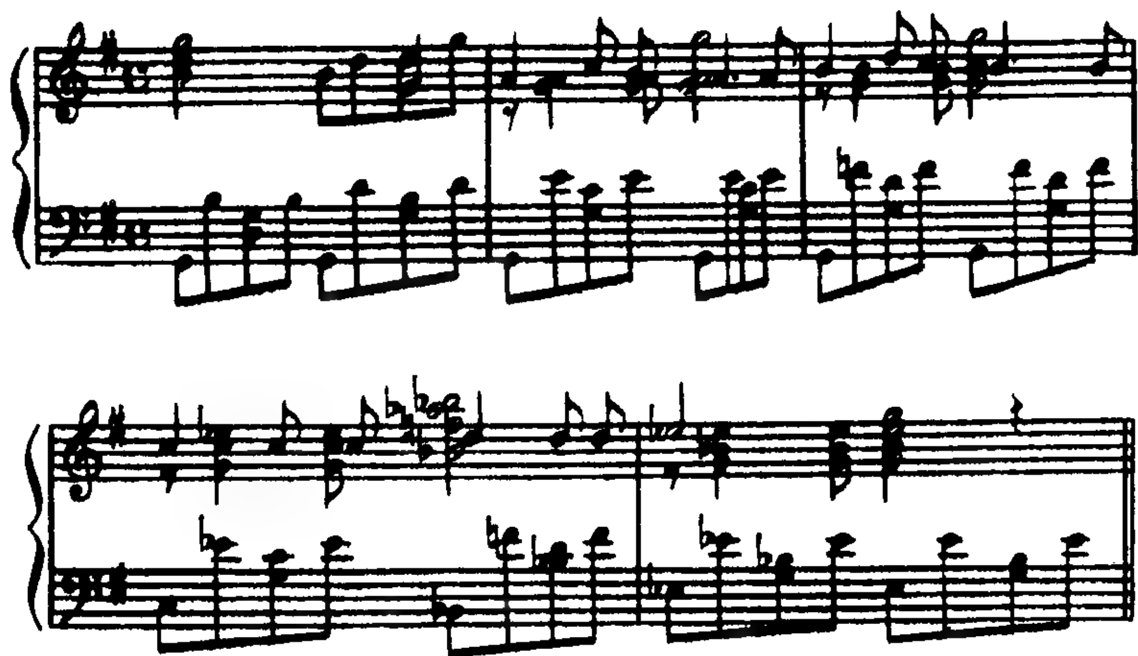
如果前调是小调，那就要先过渡到一个一级关系的大调，后再到其小下属调，以加快转调过程。如：a—C—f—♭A（♭D）。

选择这个中间的大调有时也需要考虑，因为选择得恰当就可以缩短转调过程，有时完全可能用一个中间环节来取代两个中间环节（如 a—F—♭b 就比 a—C—f—♭b 要短）。

向降号方向的加速转调举例：

例52－776

例52－777　　舒柏特《鸽邮》



6．向升号方向相差三至五个调号的转调

为了向升号方向转调，可用例52－775中的反向进行，从**小调转到上方五度的大调**（也就是大属调）。
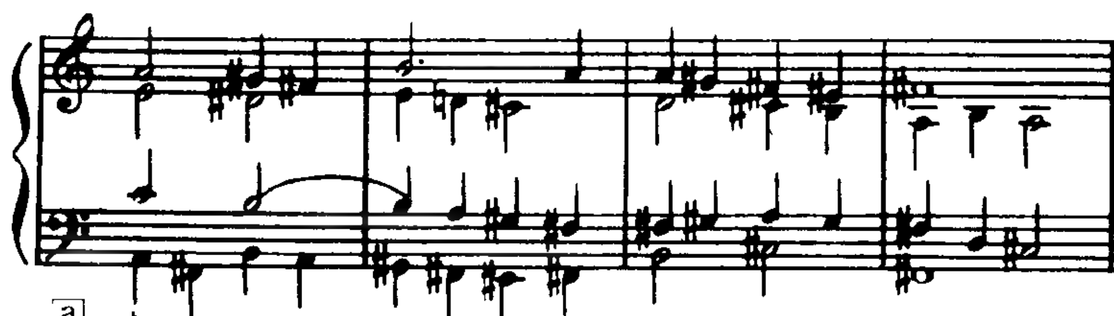
这样，如果原调是小调，就可以直接作相差四个调号的转调。例如，a—E—#g 或 c—G—a。

如果原调是大调，那就要先过渡到一个一级关系的小调，然后转到它的大属调以加快转调 例如，C—a—E—#c；G—b—#F—#d。

选择这个中间的小调也要注意，因为它也有可能缩短整个转调过程（C—e—B就比C—a—E—B短）。

向升号方向加快转调举例：
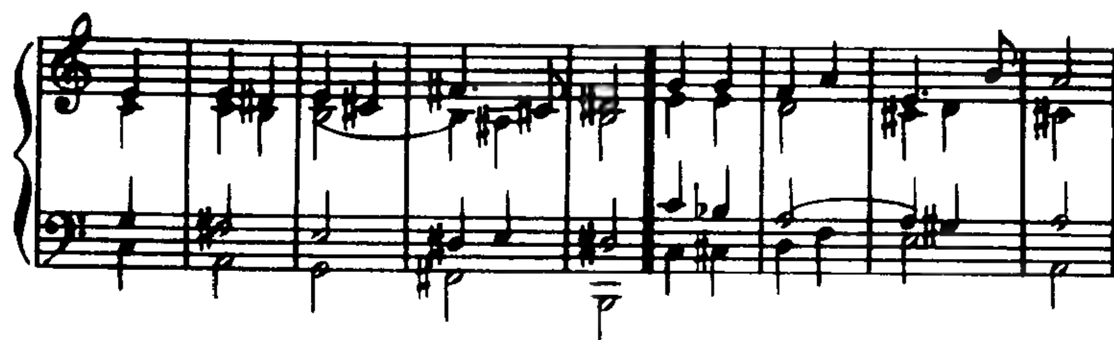
例52－778



[a] t

[E] s sII_7 D D_2 T_6

[#f] d VII_6 $sIV_{4\,3}$ $D_{6\,5}$ t sII_6 $K_{6\,4}$ D_7 t
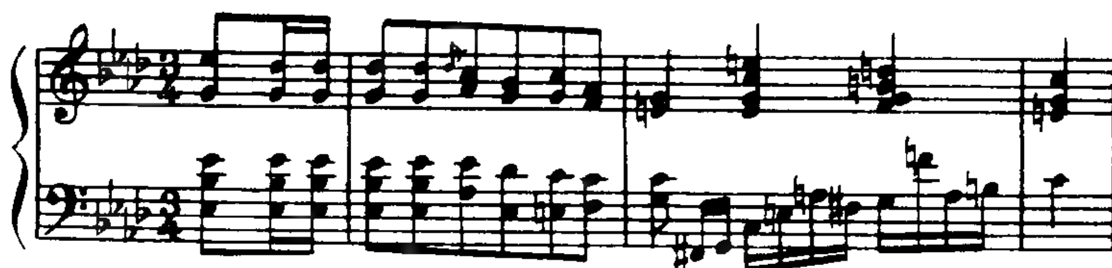


[C] T　　　　[C] T D VII_7 t t_6

[e] t s VI $sII_{6\,5}$ D_2 t_6　　　　[d] d VII D VII 7

[B] s_6 $sII_{4\,3}$ $K_{6\,4}$ D_7 T　　　　[A] s s_6 $K_{6\,4}$ D_7 T

例52－779　　　　肖邦《波洛奈兹舞曲》作品40之2



[♭A] D_7 T D_7

[f] d VII_7 D_6 t

[C] s $K_{6\,4}$ D_7 T

例52－780　　　　　　　　　　　　　　　　　　肖邦《夜曲》作品37之2

♭D T　♭b T de Ⅲ　♭B D_7　F t s　D_7

T　a s TS Ⅵ　K $^6_4$　DD（持续音）D_7　t　等

7．相差六个调号的转调

当相连的两个调相差六个调号时，必须再增加一步相差一个调号的转调，这一步可以放在转调结构的开始，就是在原调之后接一个相差一个调号的一级关系调。例如a—F—♭b—♭G、C—e—B—♯d，这样，两个中间调就够了。

如果这个相差一个调号的过渡不放在转调的开始，也可以在转调结构的最后加一个补充的调（也就是第三个中间调）。例如，a—C—f—♭D—♭G、C—a—E—♯g—♯d。
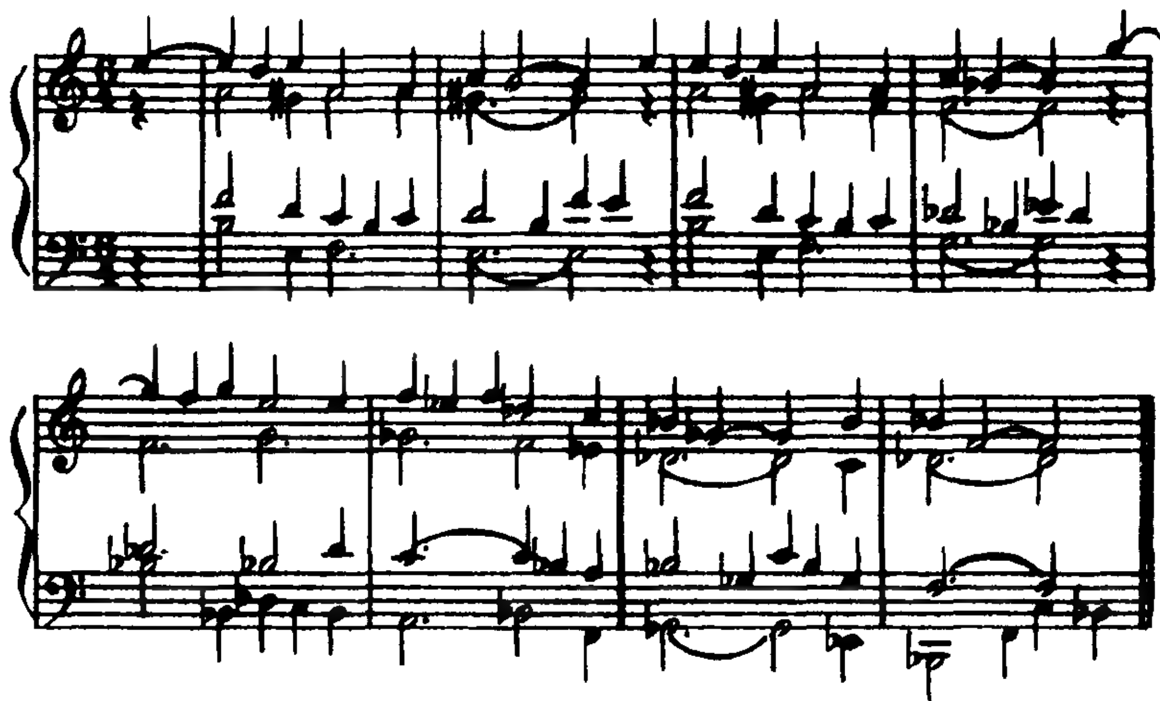
8．中介调与中介三和弦

转调过程中的每一个环节可以是一个调性（不用终止或用非结束的终止——完全的不完满终止、半终止，有时甚至是阻碍终止）。但中间的环节（一个，有时是两个）也可以只是一个三和

弦，对它**不作为主和弦来加以巩固**。这样可以加速总的转调过程并使转调具有更大的突然性。有时，这种突然性正是音乐的构思所需要的。

配和声举例：

例52－781



习　　题

口答习题

1．构成前调与最后调相差三至六个调号的向升号方向以及向降号方向的转调方案。

2．分析本章各例以及以下各片断中转调的方案及方法：

a．贝多芬《奏鸣曲》作品26《葬礼进行曲》

b．贝多芬《奏鸣曲》作品10之2第一乐章(展开部的结尾)

c．鲍罗廷第一四重奏《谐谑曲》(再现中主部到副部的过渡)

d．肖邦《幻想波洛奈兹舞曲》Poco piu lent（第6－17小节）

e．肖邦《B大调玛祖卡舞曲》作品56之1

f．柴科夫斯基《又痛苦又甜蜜》（从降B大调到降G大调的转调）

g．李斯特《富尔王叙事曲》

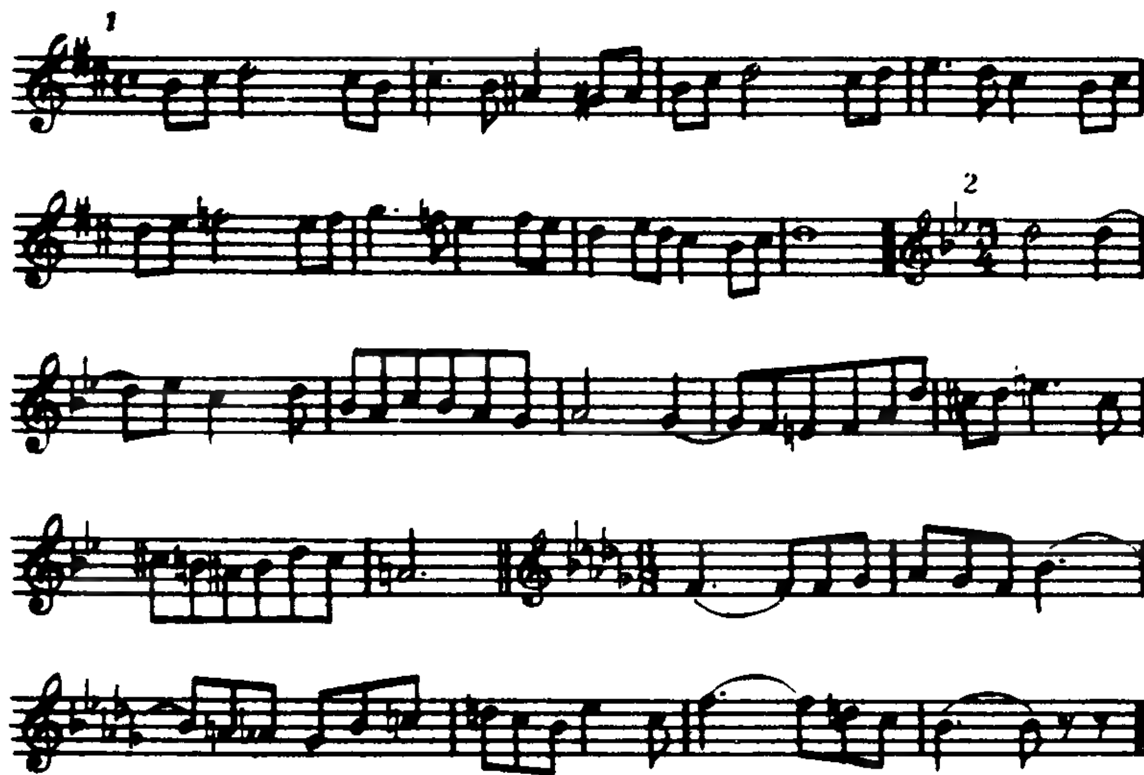
h．巴拉基列夫《我向你致敬》（中段）

i．达尔戈梅日斯基《劳拉之歌》

书面习题

为下列旋律配和声：

例52－782



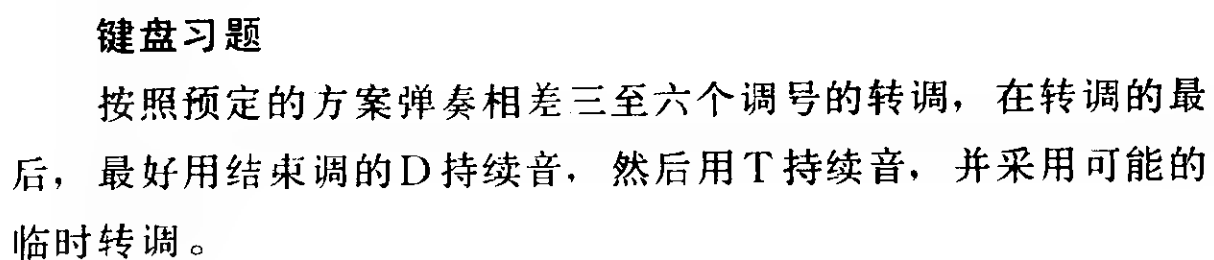
4

5

6

7

8



键盘习题

按照预定的方案弹奏相差三至六个调号的转调，在转调的最后，最好用结束调的D持续音，然后用T持续音，并采用可能的临时转调。

第五十三章

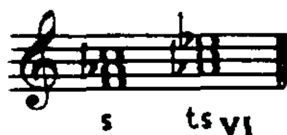
经过交替大小调的降Ⅵ级三和弦(tsⅥ)以及经过那不勒斯和弦的转调

A．经过交替大小调tsⅥ的转调

1．绪　论

在加速转调所使用的一对大小调中，可以不用上方四度的小调而用其平行大调来代替。例如，从C大调可以不经过和弦f、♭a、c（小下属和弦）而用它的平行和弦♭a、c、♭e（降Ⅵ级）来转调。

例53－783



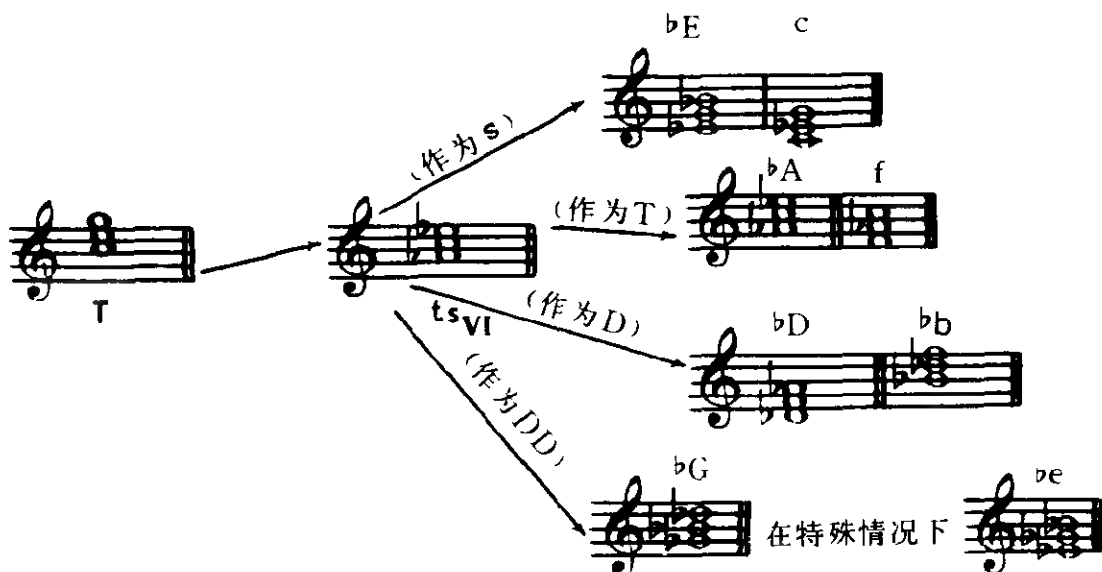
这样就形成了经过前调或后调的tsⅥ的转调。这种转调一般用在相差三个、四个和五个调号的转调，有时也用在相差六个调号的转调。这样，从C大调就可转到降E（c）、降A（f）、降D（降b）各调，有时还可转到降G（降e）调。同样C大调或a小调就可转到A、E、B各调，偶尔还可转到升F（升d）

调。

2．向降号方向的转调

由一个调向降号方向转调时，前调的tsⅥ可以作为后调的T、S、D，甚至是DD：

例53－784



在前调中，tsⅥ可以直接用在T之后，或用在阻碍进行中，或者经过自己的属和弦（一般是D_3^4）：

例53－785

a b

C T tsⅥ dtⅢ K6 4 D T C T D tsⅥ

♭E S ♭E S

c

d

C T D→ ts_{VI}

♭E S

C D_7 ts_{VI}

♭G DD

K^6_4 D_7 T

例53－786

肖邦《前奏曲》作品45

Sostenuto

● D S_{II} D_7

♭B ts_{VI}

T

S

K^6_4 D_7 ts_{VI}

3．向升号方向转调

当从一个大调或其平行调向升号方向转调时，这个大调或小

调的全部三个大三和弦（T、S、D，tsⅥ、dtⅢ、和dⅦ）都可以在后调中起tsⅥ的作用。这时．在tsⅥ后面要用终止很明确地巩固新调：

例53－787

例53－788

例53－789

古诺《浮士德》第一幕

这种经过降Ⅵ级的转调在舒曼、肖邦、瓦格纳、李斯特以及其他一些作曲家的作品中用得很多，并且成了其风格上的特点，尽管它有时———一般是在另一种条件下——也出现在维也纳古典作曲家的作品中。

习　　题

口答习题

分析下列作品：

a．舒曼《夜曲》作品23之4

b．舒曼《诗人的爱情》作品48之15

c．肖邦《玛祖卡舞曲》作品33之3

d．肖邦《练习曲》作品10之10

e．肖邦《玛祖卡舞曲》作品41之3

f．李斯特《即兴圆舞曲》降A大调

g．拉赫玛尼诺夫《E大调旋律》

h．阿连斯基音诗《巴赫切萨拉伊喷泉》中的鞑靼歌曲

键盘习题

弹奏下列经过tsⅥ的转调：

从F大调到降A大调

从e小调到升F大调

从降E大调到G大调

B．经过那不勒斯和弦的转调

4．绪　论

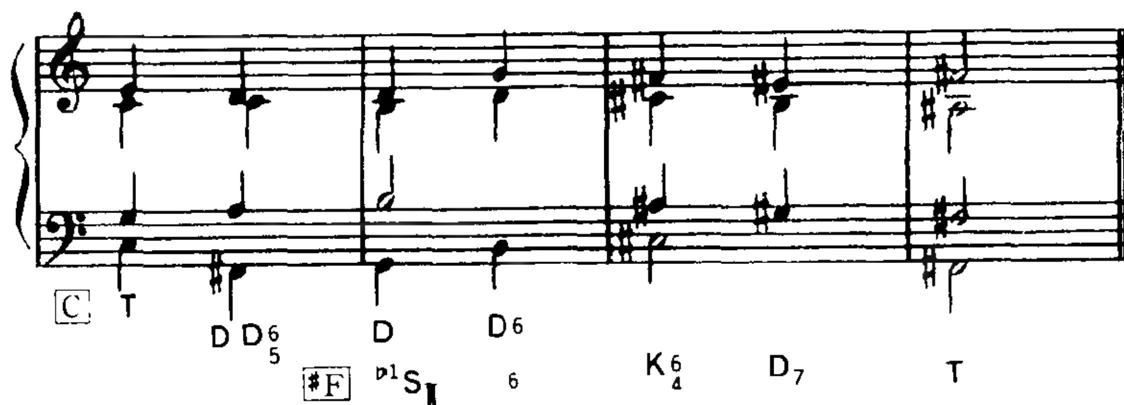
任何大三和弦（大调的T、S、D，或小调的dtⅢ、tsⅥ、dⅦ）都可以作为后调的那不勒斯和弦，比其根音再低半音处就是该调的主和弦：

例53－790
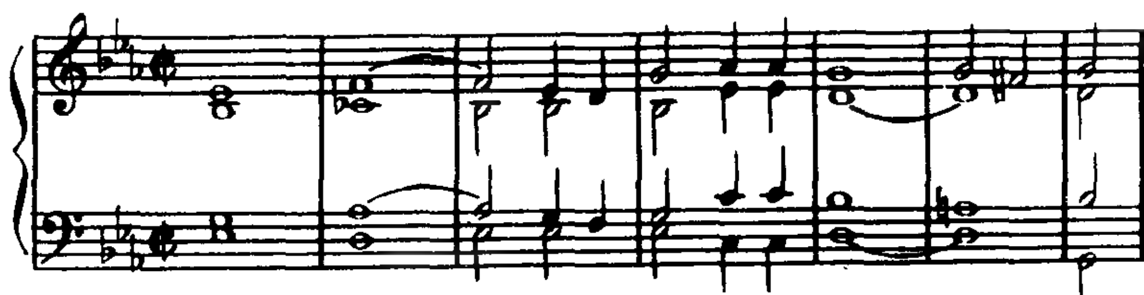


和其他情况一样，为了使转调流畅，共同三和弦可以用离调引入：

例53－791
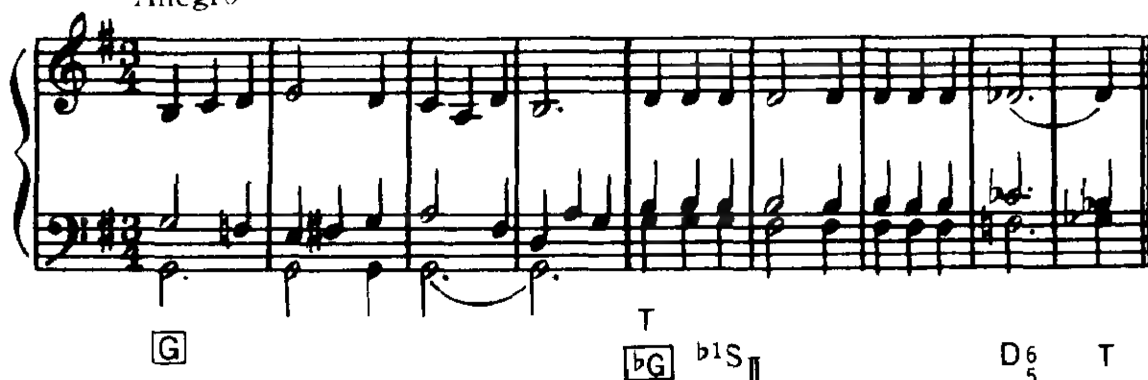


在共同三和弦成为新调的那不勒斯和弦以后，即可按那不勒斯和弦的任何一种正常连接进行：

例53－792　　　　舒柏特《降E大调弥撒》



例53－793　　　　里姆斯基－科萨科夫《把杯子给我》

Allegro



这种方法可以从一个大调或小调向升号方向转调，在小调可转到相差一个、两个和三个调号的调，在大调则可转到相差四个、五个和六个调号的调。

另外，从小调（后来，从大调也可以）通过把它的**大属和弦**

作为那不勒斯和弦的办法还可以转到相差三全音的调（大调或小调都可以）。例如从 c 小调经过它的属三和弦（g — b — d）可以转到升 F 大调和升 f 小调，或从降 G 大调经过它的D（♭d — f — ♭a）可以转到 c 小调。

注：1．经过那不勒斯和弦的转调在类型上接近于经过小 s（或tsⅥ）的转调，因为♭ⅡSⅡ属于同一功能组

2．有时会遇到经过前调的那不勒斯和弦向降号方向转调的情况，这个和弦可以相当于大调的Ṫ、Ṡ或D，小调的dtⅢ、tsⅥ或dⅦ 这一般都转到比前调高半音的调：

例53－794　　　　贝多芬《第九交响曲》第一乐章

♭B　T6　S　S　K$^6_4$　D　T6

♭C（B）　♭ⅡSⅡ5　T6　S　K$^6_4$　D　T

习　　题

口答习题

分析上面各例以及下列片断中的转调方法：

a. 贝多芬《奏鸣曲》作品27之2第一乐章(第10－15小节)

b. 贝多芬《奏鸣曲》作品14之2第一乐章(展开部第18－23小节)

c. 肖邦《玛祖卡舞曲》作品59之1(从五个升号到再现)

d. 里姆斯基－科萨科夫歌剧《金鸡》(星占家的主题)

e. 舒曼《曼弗雷德》序曲的引子

f. 李斯特《西班牙狂想曲》(从升c小调到D大调的过渡)

g. 斯克里亚宾《升g小调前奏曲》作品16

键盘习题

弹奏经过后调那不勒斯和弦的以下各转调结构:

F—A　　C—♭G　　e—B

C—e　　a—♯c　　♭D—C

E—F

第五十四章

经过同主音主和弦转调

1．引入同主音主和弦的方法

同主音主和弦一般用下列方法引入：

a．利用在大调结构与小调结构之间（先是小调后是大调的情况极少见）的句逗处的对置。对置的两个结构的主题一般是相似的，至少在开头部分是相似的（这样最自然），但也有不同的：

例54－795　　迈耶贝尔《胡格诺教徒》

b．让小调结构结束在大调主和弦上（反过来的情况少见，用时要极为小心）（见李斯特的《洛列莱》）。

c．让一个大调和小调共有的不稳定功能（小D_9、D_7、减$D\text{VII}_7$，D；较少用$s\text{II}_7$、s、dtIII）作较长时间的延续：

例54—796　　　　　　　　　　　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品57 第一乐章

（另见贝多芬A大调奏鸣曲作品101）

这种方法主要用于连接大型作品中的两个大的段落。

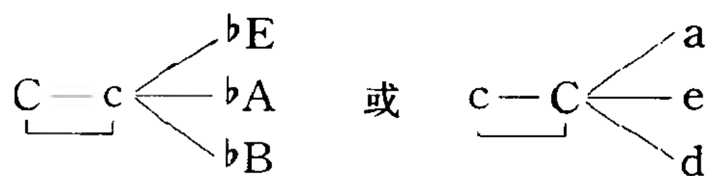
2．用同主音主和弦作转调或离调

a．用上述各种方法之一引入前调的同主音主和弦后，这个和弦就成了向某一个含有该和弦的调转调的出发点。

同主音主和弦被当作共同和弦，在它的后面按照一般的和弦连接或转调进行。

最常见的是从大调经过同主音的小主和弦，转到这个和弦上方或下方三度、或下方大二度的一级关系调。如果是从小调出发

则转到上方或下方三度、或上方大二度的调：



例54－797　　　　格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》

ff

F　S　T　D

T　t　s

♭A　t　TS VI　DD　D　T

例54—798　　　　　　　　　　　　　　贝多芬《第六交响曲》第二乐章
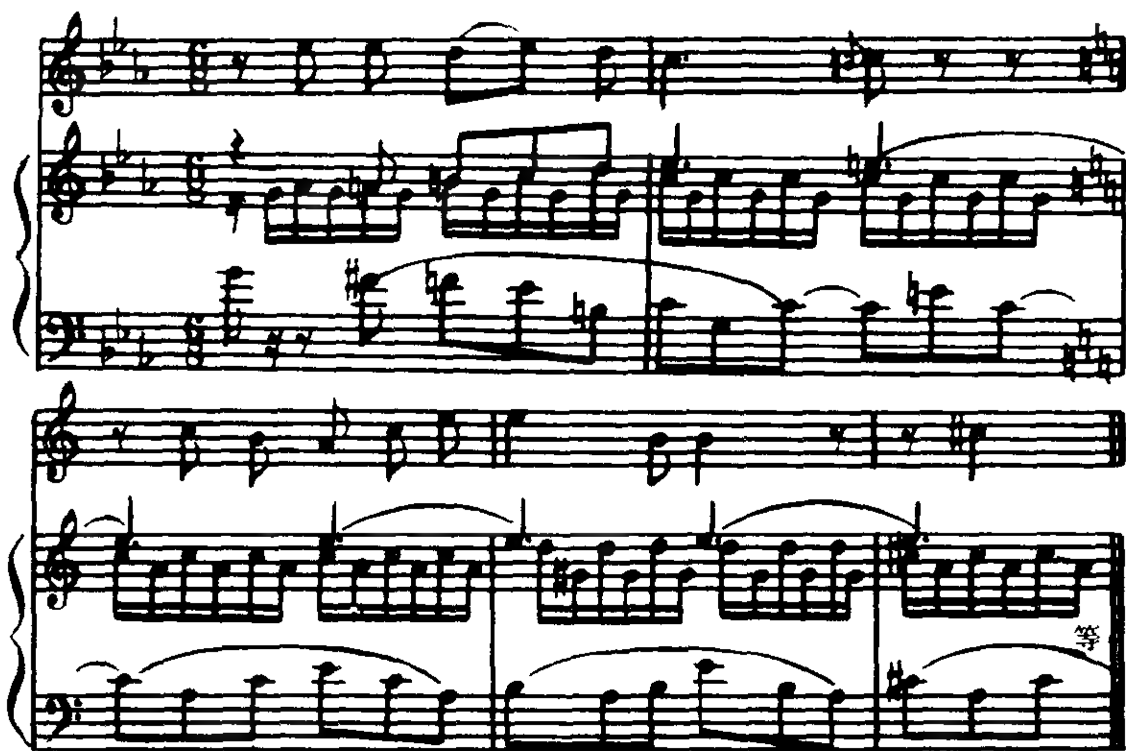
b．转到后调的同主音调的主和弦，一般是转到后大调的同主音小调。（见贝多芬《奏鸣曲》作品53的开头，这里是从C大调经过e小调转到E大调；《奏鸣曲》作品10之1，它的再现部有从F大调经过f小调到c小调的转调）

习　　题

口答习题

分析例54　797、798和下面这个片断：

例54－799　　　　　　　　　　　　　　　李斯特《如果我看见肥沃的草地》
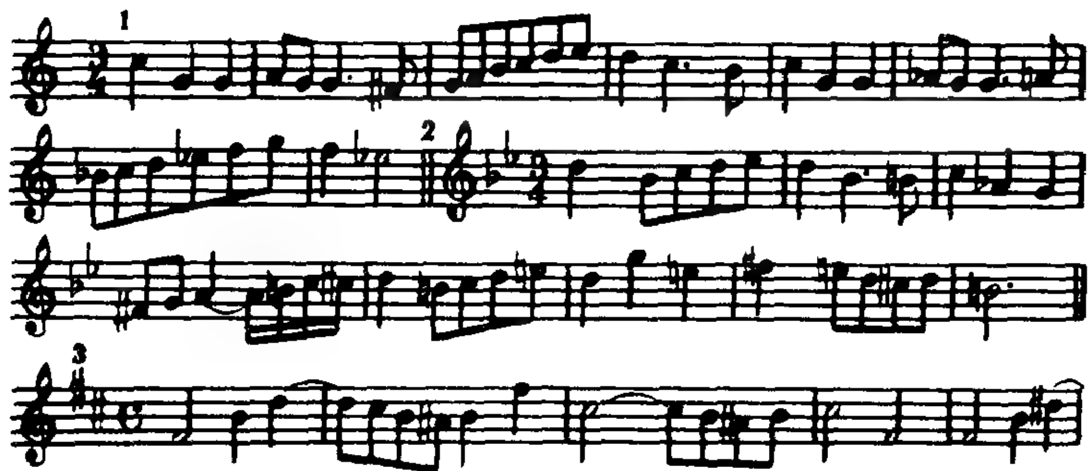


以及瓦格纳歌剧《罗恩格林》中伊丽莎的咏叙调、柴科夫斯基《钢琴奏鸣曲》第一乐章副部前的过渡中的转调方法。

书面习题

a．为下列旋律配和声：

例54－800



小步舞曲

4

5 Allegretto
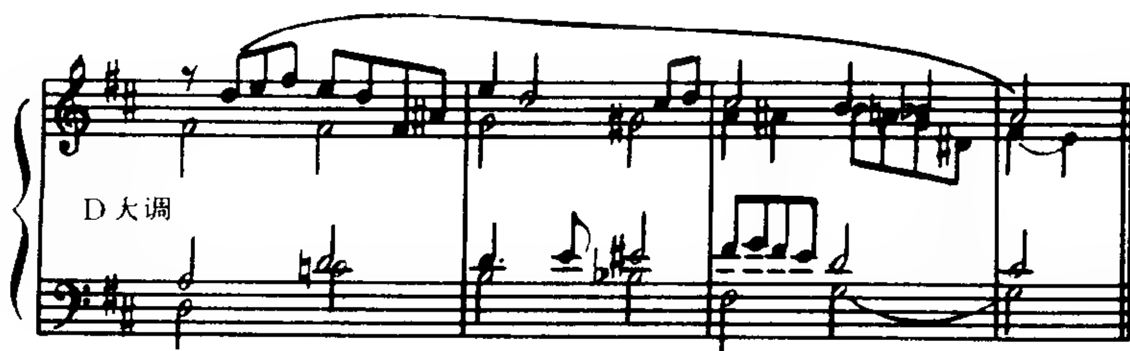
f

f F

D d

b．把下面的乐句扩展为乐段，在结束前作经过同主音小调到降B大调的转调，并用主音持续音巩固新调：

例54—801



键盘习题

弹奏从大调和小调经过同主音主和弦的转调结构，如C—c—♭A、C—c—♭B、a—A—♯f、a—A—b等。

第五十五章

转 调 模 进

1．定 义

模进的主题发展过程中包含**有几个不同调性**者，叫做**转调模进**：

例55－802　　　　里姆斯基-科萨科夫《金鸡》第二幕

A大调　　B大调　　#C大调

D_7　　T

2．模进音组的结构

和半音模进一样，在转调模进中，所有的音组都含有相同的和弦及和弦连接，但是它们是在不同的调性上。

音组一般都从不稳定和声开始，可以进入、也可以不进入主和弦：

D—T

S—D—T

DD—D—T

S—DD—D—T

3．动机的转移

转调模进中动机转移时，相邻的两个音组的主和弦之间的音程距离可以保持不变，也可以有变化

第一个音组的调式可以在后面的各音组中保持不变，也可以改变。

最常见的转移有以下几种：

a．转移到原调的一级关系调，如C—d—e—F等。

b．按全音（经常是下行的）转移，如C—♭B—♭A　♭G等。

c．按半音（经常是下行的）转移，如C—B—♭B—A等。

d．按三度转移，使每一个音组都成为前一音组的一级关系调，如C—e—G—b等。

e．在同主音交替大小调体系或平行交替大小调体系的基础上，按同半音数的三度转移，如C—♭E—♭G—A—C或C—♭A—E—C（这里除了三度外，还包括相当于三度的等音程），这种模进很快就会构成一个循环：

例55—803　　柴科夫斯基《奥尔良少女》

（公式）

♭C T　　(♭a) D　　♭E T

等，按大三度上行

f．按纯四度或纯五度转移，如C－F—♭B等或c—g—d等。这种模进经常出现在奏鸣曲展开部的开始部分。

那些从不稳定和声、特别是从属和弦开始的，或者是有几个不稳定和声的动机，在选择转移途径时最为自由。

有时在动机之内就有转调。在这种模进中，前面音组结束的调可能就是后一音组开始的调：

例55－804　　　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品2之2

a小调

C大调　C大调

♭E大调　♭E大调

动机结尾在不稳定和声（主要是D）时，常常要求其转移路线能使这个不稳定和声得到解决。

4．模进的结构

a．转调模进的音组数量一般是二至三个，但在快速度或动

机短小时，也有使用较多音组的时候。

b．第一个音组、特别是最后一个音组，经常是不完全的或是变化的。这是为了避免单调或为了使模进与前后的音乐结构更好地衔接。

c．有时，模进后面的音组与第一个音组有所不同，作了某些变化。它们或者缩短（加快）了或加长（较少见）了，和弦的转位形式与位置、旋律线、节奏都可能变化。还可以用同一功能组的其他和弦来代替原有的某些和弦，甚至可以在不使音组的和声结构发生重大变化的条件下增加一些新的和弦。

音组的结构有变化的模进称为自由模进，它对于音乐的发展具有极为重要的意义。

5．模进的应用范围

转调模进主要用在曲式内部调性不稳定的部分：

a．在连接作品各个不同部分（如奏鸣曲的两个主题）的连接段（见贝多芬《奏鸣曲》作品10之1第一乐章呈示部的连接部）。

b．用前面的陈述材料作展开的中间部分（见柴科夫斯基《弦乐小夜曲》中的圆舞曲、《第四交响曲》第一乐章、歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》序曲等）。

此外，模进还可用在其他的地方，如在主题本身的陈述中（见贝多芬《四重奏》作品18之1第一乐章谐谑曲、《奏鸣曲》作品26谐谑曲、里姆斯基－科萨科夫《舍赫拉查达》第一乐章）。

习　　题

口答习题

分析前面所提到的作品中的模进，要从和声结构以及模进在

曲式中的位置方面分析。

书面习题

为下列旋律配和声：

例55－805
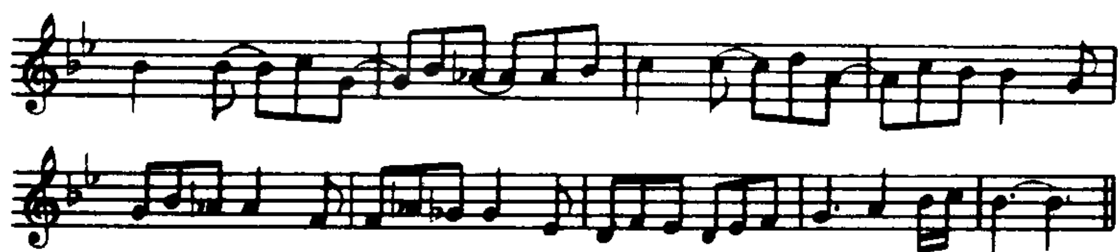
1
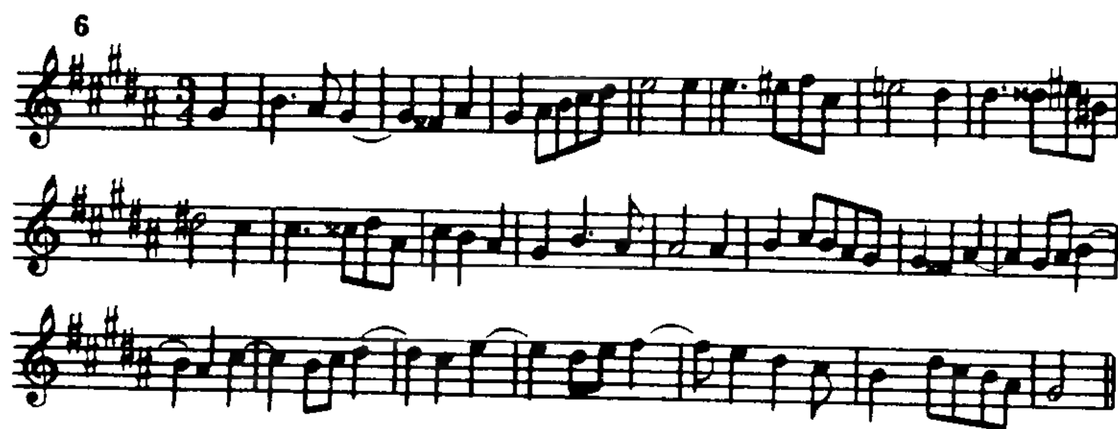
2
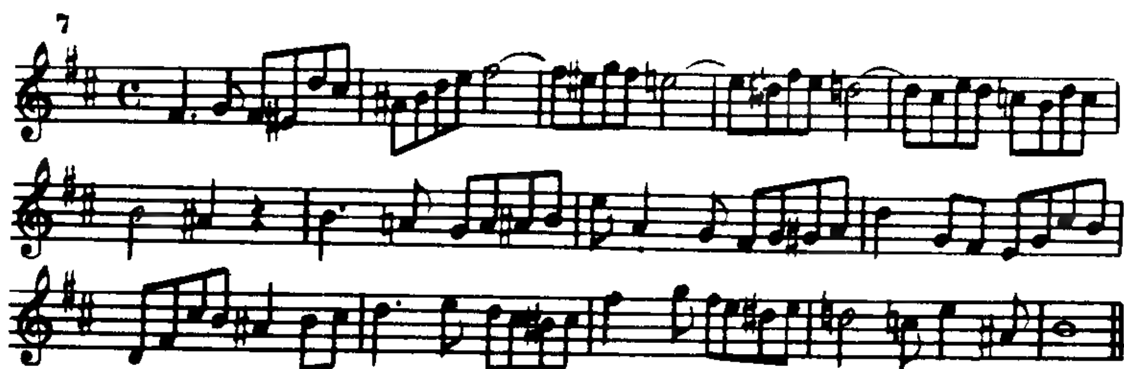
3

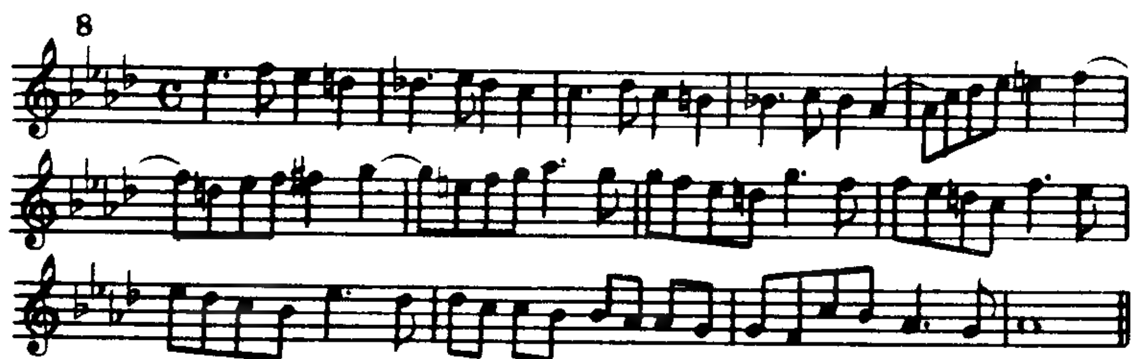
4

5









键盘习题

弹奏用下列动机以及从音乐作品中找到的动机所作的转调模进，用不同音程的转移，最后结束在新调上：

例55　806

第五十六章

意　外　进　行

1．绪　论

用某一个别的和弦取代原来期待着的和弦，而且这个替代的和弦并不是其前一个和弦直接的功能后续，这就叫做意外进行。

意外进行使两个不是象属和弦与主和弦、下属和弦与主和弦、或DD与D那样有直接功能联系的和弦并置在一起。

通过给三和弦加上七音与九音，或者作变音变化，或者通过使用和弦外音，可以使和弦复杂化。而意外进行与之不同，它是使和弦的连接复杂化（而和弦本身在音响上则往往是很简单的）。

意外进行用在结构内部，这是它与对置的根本不同之处。我们知道，对置是用在两个段落的交界处的。

2．各种被代替的成分

在意外进行中，被代替的成分可能是：

a．原来期待着的和弦。例如在属和弦之后的主和弦或重属和弦之后的属和弦。

b．原来期待着的整个主和声组（也就是整个主功能）。例如属和声组之后的主和声组或重属和声组之后的属和声组。

c．期待着的解决和弦应有的协和性。例如在属七和弦之后

不接主和弦而接主七和弦。

d．原来期待着的调式。例如用大调主和弦结束小调乐曲或者在自然大调的属和弦之后出现同主音小调的tsⅥ。

e．原来期待着的调性。例如在某一个调的D之后接某个其他调性（甚至是远关系调）的和弦。
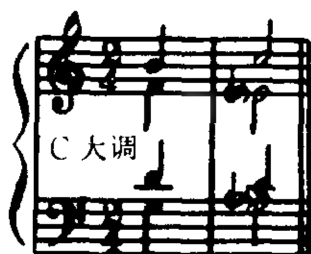
3．代替的成分的特点

大部分的替代和弦都保留着某些最简单的解决的痕迹，例如保有被代替的和弦中的一个音。

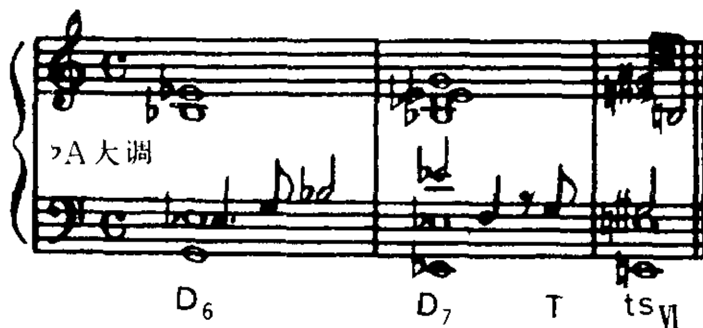
被代替的和弦（在谱例中放在括号里）在意外进行中可能被置换为：

a．预期的主和声组中的三和弦，一般是TSⅥ或tsⅥ。用TSⅥ的意外进行只是改换了原来期待着的和弦，而第二种方法（在大调中用tsⅥ）则还是在调式上的意外进行：

例56—807



例56—808 瓦格纳《齐格弗里德》



b．TSⅥ的七和弦（偶尔用九和弦）这是改换了和弦与协和性，如果在大调中用了tsⅥ，则还包括了调式上的意外进行：

例56－809

D₇(T)　TS$_{VI_7}$ ts$_{VI_7}$　D₇(T)　D₇ →♭ⅠsⅡ　D₇(T)　D₉ →♭ⅠsⅡ

例56－810　　瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》

c 小调

c．代替和弦TSⅥ或tsⅥ的副属和弦（或下属和弦），这是功能与调性的改换，并形成离调：

例 56－811

C 大调

D₇ (T)　D$^6_5$ ——→ TS$_{VI}$　D₇ (T)　D$^6_5$ ——→ ts$_{VI}$

例56－812　　肖邦《夜曲》作品 9 之 2

Andante

♭E 大调

D₇　(T)D$^6_5$ →　TS$_{VI}$　DD$_{VII_7}$　D

d．另一和声组的和弦，或者直接进入、或者用自己的属和

弦（用下属和弦的较少）引入，

e．另一和声组的和弦（或该和弦的属和弦）。属和弦之后出现的是DD或S或SS，重属和弦后面出现的是主和弦或下属和弦。这是改换了原来期待着的功能：

例56－813

C大调（小调）

D_7（T） S D^6_5（T）D_2 → S_6 D_7（T） SII^4_3 D_7（T） ♭1 sII_6

D_7 (T) D_2 ⟶ ♭1 sII_6 D^6_5 (T) $ssII^6_5$ DD_9 (D) T

$DDVII_7$ $dtIII_6$（D） ♭3 $DDVII^6_5$ sII^4_3 D_7 T

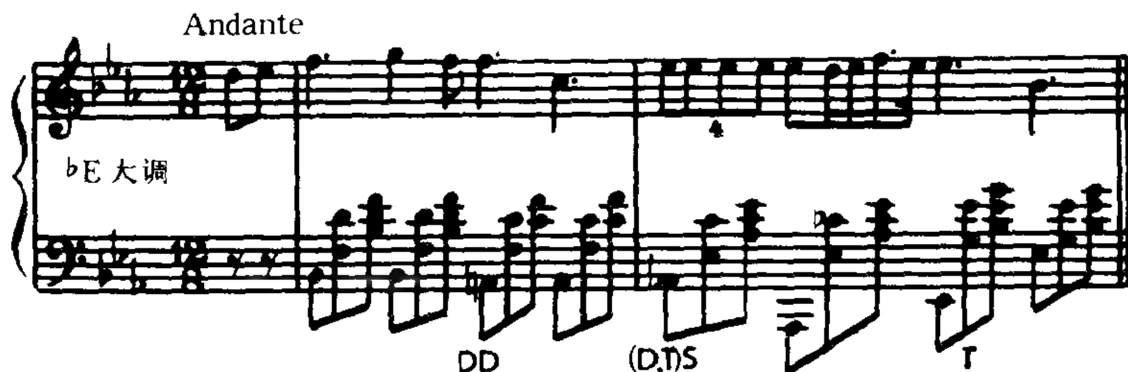
例56－814 贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品7第二乐章

Largo con gran espressione

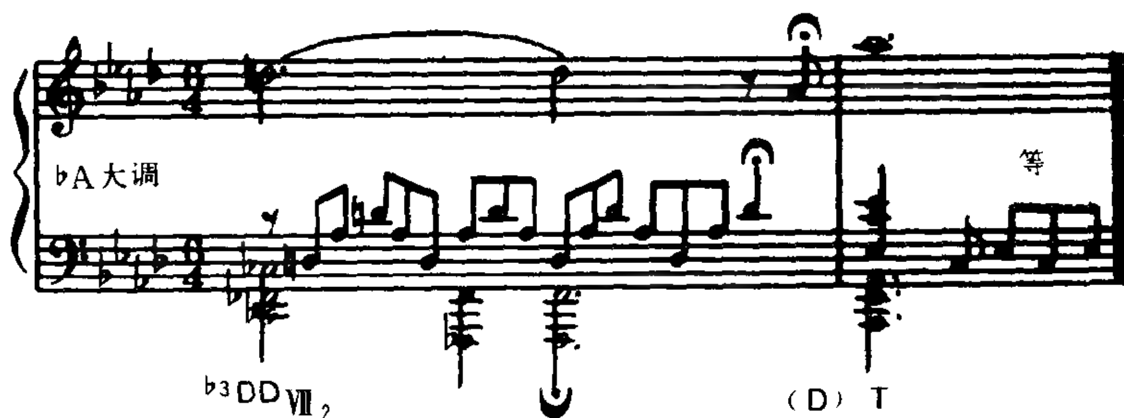
C大调

DD^4_2(D,T) sII^4_3 D_7

例56－815 肖邦《夜曲》作品9之2



例56－816 卡图阿尔《又是春天》作品9之2



f．其他调的和弦。期待着的主和弦被在它的低音上建立的属七和弦所取代，这样就形成一种属和弦的连锁，它经常结束在S或SⅡ前的D_7(短的这种连锁在以前的DD—D_7和D_7—D_7→S进行中已经遇到过）。

属和弦的连锁可以是：

一、由原位属七和弦形成(例56－817a)。

二、由七和弦与三四和弦的交替形成(例817b)。

三、由五六和弦与二和弦的交替形成(例817c)。

四、由导七和弦——一般是减七和弦，小七和弦较少——形成(例817d)。

五、由完全的和不完全的九和弦形成(例817e)。

六、由七和弦与九和弦的交替形成(例817f)。

注意，在这种连锁中还可以有属变和弦：

例56－817

（a）

D_7→（E）D_7→（A）D_7→（D）D_7→（G）D_7→（C）D_7→（F）等

（b）

D_7 D_3^4 D_7 D_3^4 D_7 D_3^4 等

（c）

D_5^6 D_2 D_5^6 D_2 等

（d）

D_{VII_7}→（#F） $D_{VII_3^4}$→（B） D_{VII_7}→（E） $D_{VII_3^4}$→（A） 等

（e）

D_9→（E）D_9→（A） D_9→（D） D_9→（G） 等

（f）

D_7→（E）D_9→（A） D_7→（D） D_9→（G） 等

（g）

$^{b5}D_3^4$→（E）$^{b5}D_7$→（A）等

例56－818

贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品2

Allegretto

#g 小周

D_7→（E）

A 大调

D_7 →（A） D_7 ⟶ S

D^4_3

例56－819

斯克里亚宾 温柔之舞）作品57之2

♯5 D_7 →（F） ♭5 D_9 ⟶（♭B） ♯5 D_7（♭E）

♯5 ♭5 D_9 ♯5

♭5 D_9 ⟶（♭A） ♯5 D_7 →（♭D） ♭5 D_9 ⟶（♭G）

♭5 D_9 ♯5 ♭5

g．用平行调或同主音调的和弦代替原来期待的主和弦：

例56－820　　肖邦《玛祖卡舞曲》作品7之2

Vivo ma non troppo

a 小调　c 小调　♭E 大调

D D　D DD（D,T）　$S_{II\,{}^6_5}$ D_2

例56－821　　瓦格纳《帕西发尔》

a 小调　G 大调　① g 小调

D_{VII}　t　s

在上面的最后一例中，a 小调的主和弦之后出现了平行的C大调（也可能是它的同主音小调）的小下属和弦；在G大调（或g 小调）的重属和弦与属和弦之后用阻碍终止的效果引进了降E大调（两小节后又转入降 e 小调）。这种按小三度关系（如a—C　c—♭E—♭e）的调性连续，对于19世纪中期的作曲家是极为典型的。

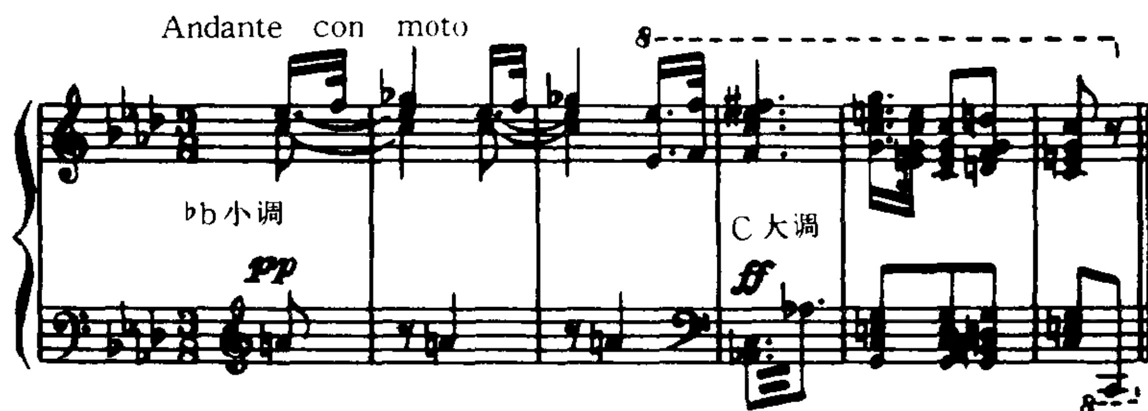
此外，还可以用等音调代替原来期待着的调性。这种等音调中的等音一般都具有相反的倾向性（例如降b小调中的♭g音有向下的倾向性，而C大调中它的等音♯f却具有向上的倾向性）：

---

① 原书例56－821第二小节原为“c小调”有误，应为“g小调”，现予更正。

——译者

例56－822　　　　　　　　　　　　　　　贝多芬《第五交响曲》第二乐章



4．几点概括

对于意外进行应理解为最简单的功能进行落空的效果，这主要是在基本的功能连接进行中，在属和弦之后没有出现主和弦（落空）的效果。

但是，在和声语言的发展中，每一个时代都达到一定程度的复杂性，某种和弦的意外进行对听众也会逐渐失去其突然性。平行调的意外对置对贝多芬来说是大胆的，但对肖邦来说就是很普通的了。两个极端相反的调性的对置，例如C大调与升F大调，在肖邦来说是罕见的，而对斯克里亚宾来说，这已是他的作品中不可分割的一个部分，完全失去了意外进行的意义。

把不同时代和不同作家的作品进行分析比较，就可以得出结论，意外进行决不是把调性分割为个别的、互不联系的片断，相反，它使得调性中心的范围更扩大和更复杂化，丰富了主要调性，并使在它控制下的副调的范围也更为扩大。

习　　题

口答习题

分析下列片断：

例56－823　　柴科夫斯基《叶甫盖尼·奥涅金》
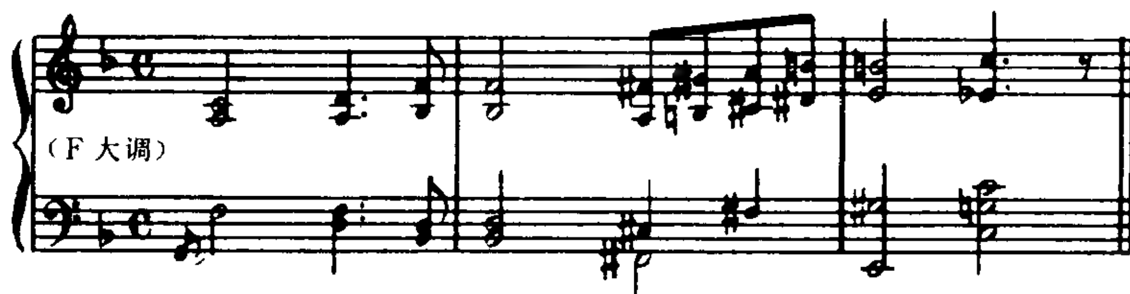
Moderato

C 大调

例56－824　　雷格尔 作品82之2 第二乐章

a 小调

例56－825　　　　　　　　　　　　　　　　　　瓦格纳《帕西发尔》



书面习题

为下列旋律配和声：

例56－826

1

2

3

键盘习题

弹奏属和声的四度连续（模进），主要用同一类型的和弦结构（都用属七和弦，或都用减七和弦，都用变化和弦等）。

第五十七章

等音转调、经过减七和弦的转调

1．对等音转调的理解

有着不同的意义，属于不同的调，记谱不同而音响相同（按照我们的音律）的各种成分（音、和弦）称为等音的（等音、等和弦）。

如果将两个调的共同和弦中的一个音或几个音作了等音变换，使和弦的音程结构发生了变化，这样的转调就叫做等音转调。这种等音变换一般都伴有上行的半音倾向性变为下行倾向性，或下行的倾向性变为上行倾向性的变化，或形成新的倾向性。所有这些都会形成向新调的有趣、新鲜、简练、但又是合乎规则的过渡：

例57－827

如果是某一个调性整个作了等音变换（B变成降C，降e变成升d，降G变成升F），音程结构就会保持不变，因而这时形成的就不是等音转调而是等音变换。

等音转调所使用的基本方法也完全适用于离调（见李斯特的《迷娘之歌》第一节的结尾或普罗科菲耶夫《古典交响曲》中《加沃特舞曲》第一段的结尾），在分析作品的时候一定要考虑到这一点。

2．共同和弦与转调和弦

等音转调的特点之一就是它的中介和弦在一定程度上同时又可以是转调和弦（当它在新调中的倾向性表现得极为明显时）。因此，当相邻的两个调是很远、甚至是最远的关系时，也能表现出等音转调所特有的简练：

例57－828　　　　莫扎特《唐·璜》六重唱 第21

♭B大调

K_4^6 D TD ♭S=♭3DDⅦ$_5^6$ K_4^6 D_7 T

3．和弦作等音变换的形式

各种形式的和弦，包括自然的、半音的和变和弦，甚至是由和弦外音组成的（所谓的“假和弦”），都可以作等音变换。但在等音转调中主要使用的是前调的自然和弦和半音和弦，在后调中成为变和弦和半音和弦。

4．等音转调的某些特点

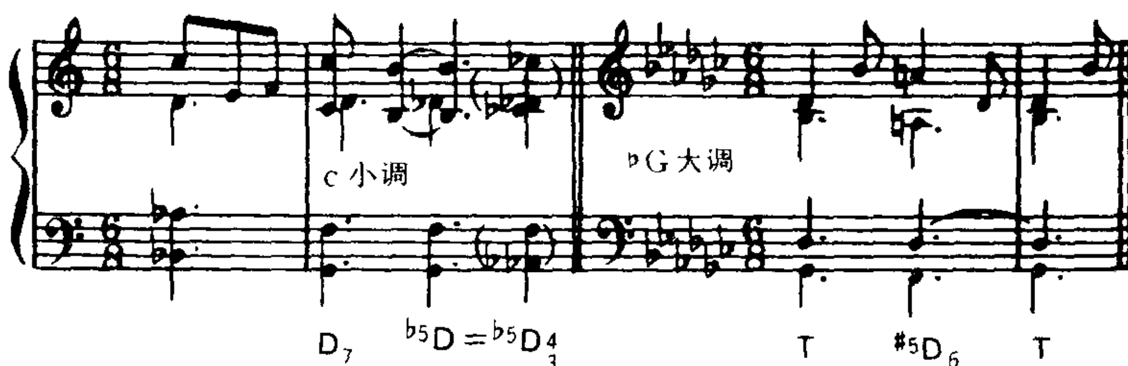
等音转调经常伴随音乐作品中新的主题或新的段落出现，以创造出所需要的调性的新鲜感（见柴科夫斯基《罗密欧与朱丽叶》

呈示部到第二主题的过渡、《第五交响曲》第一乐章展开部的结尾与再现部的开始）。

在等音转调的同时还经常改变速度（一般是减慢）和力度色彩（一般是更弱）。最后，在等音转调时旋律的因素常常变得消极，好象是退到了次要的地位。

所有这些都是为了创造一个有利的条件，使听众能把注意力集中在等音转调本身，而不被其他因素所干扰：

例57－829 格里格《雪花莲》作品26

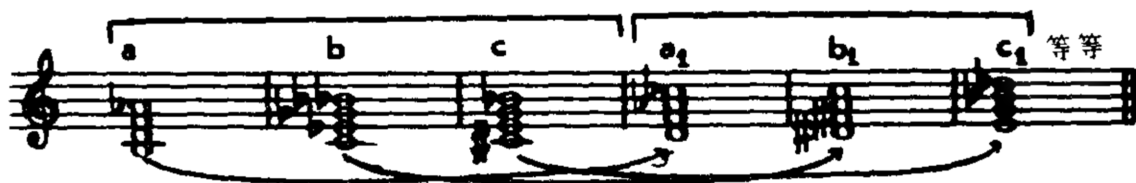


5．概　论

经过减七和弦的等音转调是突然转调中最常用的方法之一，因为减七和弦包含了极为多样的可能性。

这种转调的根据是：在十二平均律中，音响上互不相同的减七和弦一共只有三种：

例57－830



这样，三种减七和弦中的任何一个都可以用在任何一个调中，以导向其T、S或D：

例57－831

D_{VII_7} — C，c　　DD_{VII_7} F，f（♭A）　D_{VII}→S　G，g

D_{VII_7} — A，a　　D，d（F）　E，e

D_{VII_7} — #F，#f　　B，b（D）　#C（♭D），#c

D_{VII_7} — ♭E，♭e　　♭A，♭a（♭C）　♭B，♭b

注：附带指出：上面的表中，每一栏之间相差小三度（也就是减七和弦各音之间的距离）。

由此可见，三个减七和弦中的任何一个，当它以某种方法用在前调时，就可以很方便地转到任何一个新调。它在这个新调中必然是作为DⅦ₇、DDⅦ₇或DⅦ₇－S（s）。而当两个调性相距一个小三度或一个三全音（减七和弦中的音程）时，同一减七和弦在两调中的功能意义是完全相同的。

6．减七和弦的引入

在前调中引入减七和弦的方法是大家都已知道的，不论它起何种作用，是DⅦ₇，是DDⅦ₇，还是DⅦ₇－S（s），它实际上都可以用任何一个和弦引入，包括T、D、S或DD。

7．等音变换

当减七和弦在前调中作为中介和弦出现时，需要在后调中给它以适当的新意义。

在绝大部分情况下，这时都应按照等音变换的关系在记谱上有所改变。在音乐作品中，或者是仍保留它在前调中的写法，或者按照它在新调中的意义改变记谱。事实上当和弦反复或用连线连接时，有时只从记谱上就可以看出减七和弦的两种不同的意义。

注：建议在初学阶段一定要对减七和弦作两种记谱，以更加明确它在转调过程中的作用：

例57－832

C ———— #g　　C ———— #g　　C ———— #g

a　　b　　c

T　$D_{VII_2} \to S = D_{VII^4_3}$　T　$D_{VII^6_5} = DD_{VII_7}$　T　$DD_{VII^4_3} = D_{VII_7} \to S$

8．减七和弦到后调的解决

减七和弦解决到后面的新调可用三种方法：

a．如把减七和弦作为新调的$DVII_7$，为了使调性更为明确，它可以先（让七音作二度下行）变为某种形式的D_7，然后再按正常的方法解决到主和弦：

例57－833

T　$D_{VII} \to (S) = D_{VII^4_3}$　D_2　t_6

例57－834　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品13第一乐章

g小调

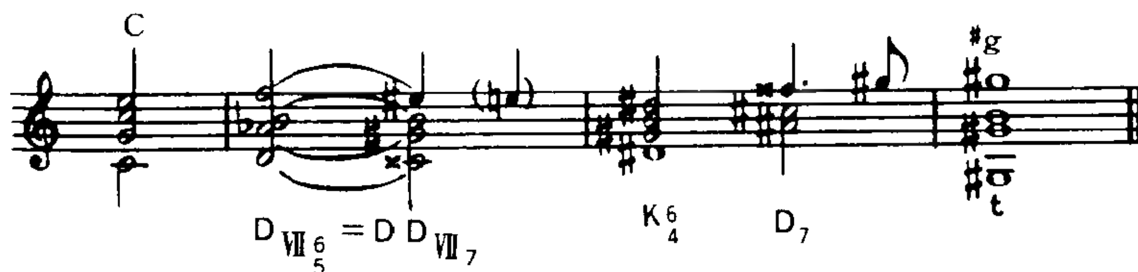
DD_{VII_2}　D_{VII_2}　D_7　D_9　D_7

有时，$DVII_7$也可直接解决到新调主和弦，但这种情况要少得多。

b．如果减七和弦在新调中作为$DDVII_7$（这是最常见的），一

般是解决到终止的四六和弦（K_4^6），为此，减七和弦必须选用某个转位，使其低音比后面新调的K_4^6的低音高一个大二度或低一个小二度，有时减七和弦为此还不得不作转换，这一点是很重要的：

例57－835



例57－836　　　　　　　　　　　　柴科夫斯基《叶甫盖尼·奥涅金》

#f 小调

$DD_{VII_2} = DD_{VII_5^6}$　　$^{b3}DD_{VII_5^6}$　　K_4^6

为了使倾向性更为尖锐以及使调性更为明确，经常在新调的减七和弦（$DDVII_7$）中使用变化的三音，从而形成DD增五六和弦，它可以很容易地解决到K_4^6（见下章）。例57－836中就有这种$DDVII_7$和弦的转换以及后来形成的变和弦。

c．作为新调下属和弦的导和弦的减七和弦最初是到S、s、或SⅡ。它的七音有时作半音下行就可先成为终止的下属和弦的

D7，然后再按一般的方法过渡到主和弦：

例57－837

D大调　　#g小调

T　$D_{VII\frac{4}{3}}=D_{VII_7}$ ——→ S　♭3DD$_{VII_7}$　$K_{\frac{6}{4}}$　D_7　t

例57－838

贝多芬《第七交响曲》

A大调

S_{II_6}　$K_{\frac{6}{4}}$　D_7　T

此外，这个减七和弦——也就是DⅦ7→S（s）——经常被当作D7前的辅助和弦，也就是属七和弦前的三重持续音。这种辅助的减七和弦在解决到D7时，三个声部作半音上行，另一个共同

音保持不动:

例57－839

C 大调 #g 小调

辅助的 D_2 t_6

由于共同音总是D_7的根音，而在减七和弦中它又可以是任何一个音，因此采用这种方法可以很容易地转到四对调性去。我们把这种方法列出公式:

例57－840

D_7 C，c D_2 ♭E，♭e D^4_3 #F，#f D^6_5 A，a

例57－841 莫扎特《安魂曲》

a 小调
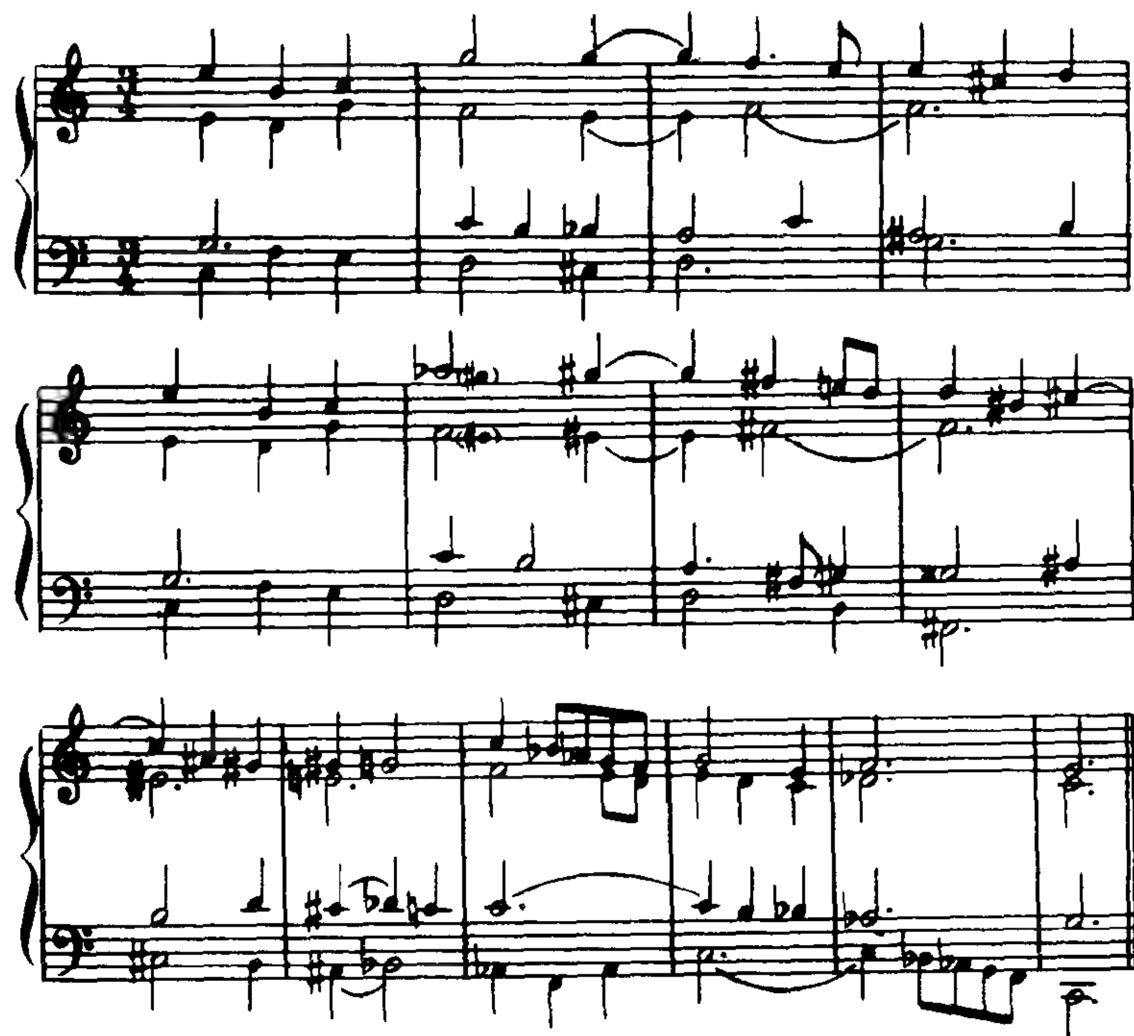
t DD$_{VII_7}$ 辅助的 →D_7

♭a 小调

t 等

配和声举例:

例57－842



习　　题

口答习题

分析以下各例中等音转调或离调的方法：

a．贝多芬《奏鸣曲》作品26《葬礼进行曲》降a小调

b．肖邦《姑娘爱什么》

c．李斯特歌曲《一片寂静》、《国王住在遥远的富尔》（从f小调到A大调的过渡）、《怎样才能生活》、《啊！他在

哪里？》

d．托马歌剧《迷娘》第二幕F大调二重唱
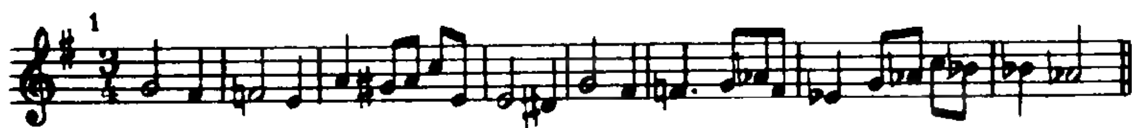
e．里姆斯基－科萨科夫歌剧《沙皇的未婚妻》第一幕g小调二重唱（11小节）

f．巴拉基列夫浪漫曲《在花丛中》、《西班牙歌曲》(第1—20小节)

书面习题

为下列旋律和低音配和声：

例57－843















7

8

9

simile

d

#c

10（旋律用 ♫ 和 ♬♬）

键盘习题

a．在不同的音上构成减七和弦，指出它在所有大小调中的

意义以及正确写法。

b．弹奏从指定的调出发，分别经过所有三种减七和弦到任何一个远关系调的等音转调。

c．仔细地辨认和分析本章各例中所举出的音乐作品例子。

第五十八章

经过属七和弦的等音转调

1．属七和弦的等和弦变换

我们知道，按等音关系看，小七度等于增六度。这就使我们可以把属七和弦变为重属和弦的增五六和弦（♭3 DDⅦ$_7$）（变成倍增三四和弦较少见）。在作这种等和弦变换时，我们先进入比原调低半音的大调或小调：

例58－844

C，c　B，b　B　♯F，♯f　D　♭e

D_7　♭3 DD Ⅶ$^6_5$　♭3 DD Ⅶ$^6_5$　♯1 S Ⅱ$^6_5$　♭5 Ⅶ$^4_3$

这样做时不仅可以使用有上功能意义的和弦，还可以使用下属和声及“那不勒斯”和声等。但在创作实际中我们可以看到，当调性作半音移动时，显然以将属七和弦变换为变化的DD（倍增五六和弦）的方法使用得最多。在教学实践中，这种方法更具有重要的意义。

2．转调的应用

为了用D_7等和弦转换为变化的DD以此作基础进行转调，必

须：一、找出在后面的小调的Ⅵ级上或后面大调的降Ⅵ级上的原位属七和弦（按音响关系的），并把它解释为新调DD增五六和弦。或者，二、找出这种和弦的二和弦（也就在升四级上）并把它解释为新调的D的变音导七和弦（也就是♭3DDⅦ$_7$）。简单的说，就是要构成一个比新调的原位D_7（或相应的D_2）高半音的属七和弦（或其二和弦）。这个和弦应按照把它解释为变化的DD和音来记谱(尽管在实践中有时不这样)。

例58－845

C —#g　　C - A　　C —#c

Ⅵ　D→a ＝♭3DD Ⅶ$^6_5$　Ⅵ　D→B＝♭3DD Ⅶ$^6_5$　Ⅵ　D→$S_{Ⅱ}$ D_2＝♭3DD Ⅶ$_7$

（参见例57－836）

为这样的转调而选用的和弦，用以下方法引入：一、直接放在前调的T或其他和弦之后。二、为了使声部进行平稳，利用中介和弦帮助引入。三、离调到这个和弦所倾向的调性。四、采用意外进行。

这个和弦在等和弦变换之后，一般都解决到新调的终止的四六和弦（或经过的主四六和弦）：

例58－846

1.

C大调　　♭E大调

♭3DD Ⅶ$^6_5$　　K^6_4　　D_7　　T

2.

C 大调　　E 大调

$D_2 \to S = {}^{\flat 3}DD\,\mathrm{VII}_7$

3.

C 大调　♭A 大调

T　$S\mathrm{II}{}^{4}_{3} + D_7 = {}^{\flat 3}DD\,\mathrm{VII}{}^{6}_{5}$　K^{6}_{4}　D_7　T

4.

c 小调　　♯f 小调

${}^{\flat 3}DD\,\mathrm{VII}_7$　K^{6}_{4}　D_7　t

5.

c 小调　　D 大调

$D \to dt\,\mathrm{III} = {}^{\flat 3}DD\,\mathrm{VII}{}^{6}_{5}$　K^{6}_{4}

上面列举的这些公式中的转调都是通过、将某一个非变音和弦作等音变换，使之成为变音和弦来完成的。这是这种转调的典型方法。

下面举一些音乐作品中的例子：

例 58－847　　肖邦《e 小调协奏曲》第三乐章

E 大调（公式）　　♭E 大调

D　　$D_7 = {}^{\flat}3 DD\ VII^6_5$　　K^6_4　　D_7　　T

例 58－848　　布拉姆斯《忠诚的爱》作品 7

D 大调　　♯f 小调

$D_7 \to S = {}^{\flat}3 DD\ VII^6_5$

K^6_4　　D_9　　t

习　　题

口答习题

找出并辨认下列作品中的等音转调：

a．莫扎特《c 小调幻想曲》第一部分

b．贝多芬《G 大调四重奏》作品18终乐章

c．舒曼浪漫曲《森林之声》

d．舒柏特浪漫曲《早晨的小夜曲》

e·李斯特《西班牙狂想曲》（第18—19页）、浪漫曲《我爱你》

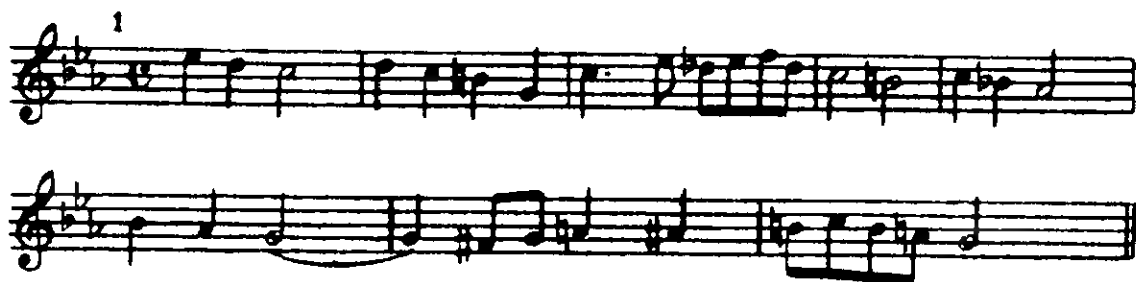
f．格里格歌曲《致敬》、《受伤者》

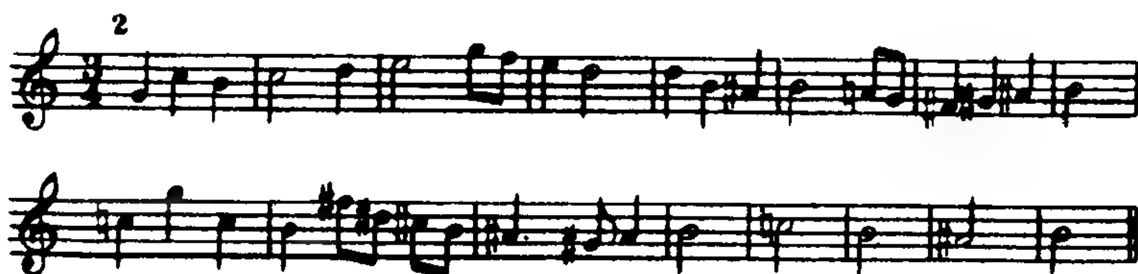
g．托马歌剧《迷娘》第二幕片断，第244页（14小节乐段）

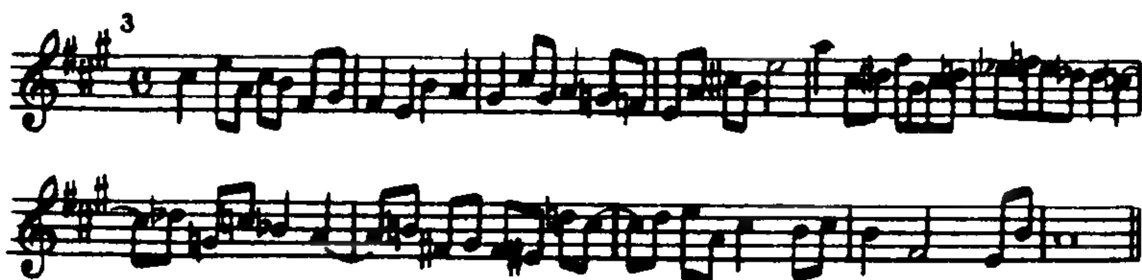
书面习题

为下列旋律配和声：

例58－849









s ♭1S$_{II6}$ D$_9$ T ————

5

(♭d)

D ———————— T

6

7

DD$^4_3$ ♭5D$^4_3$

补　充

1．有时作等和弦变换的D_7直接进行到新调的属和弦(用传统的“莫扎特五度”)，然后再用终止加以巩固，或直接进行到用变格进行引入的T（见弗兰克的《前奏曲、众赞歌与赋格》中从b小调到降E大调的过渡）。

2．变换的D_7在转调中还可以有另外的等和弦解释：

a．$D_7={}^{\flat 3}D\,VII^{6}_{5}$　在这种转调中必须使D_7位于比后面的原位主和弦高半音，或使D_2比后面的主和弦低半音的位置。在其后面可用普通的属和弦：

例58－850

a

C ———— #f

$D_7={}^{\flat 3}D_{VII\,\frac{6}{5}}$　D_7　ts_{VII_5}　t_6
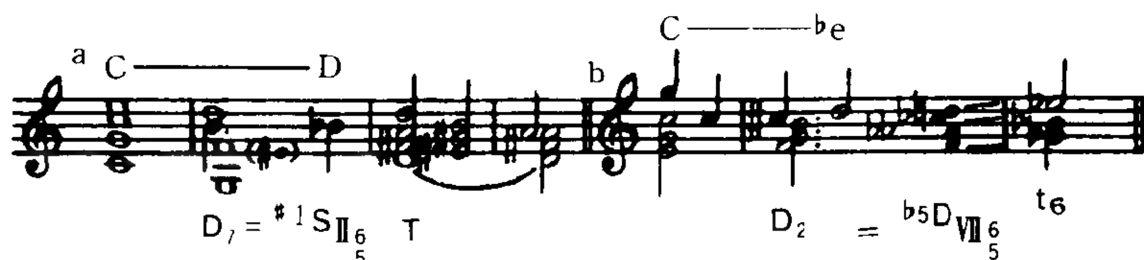
b

C ———— ♭E　e

$D_2 \to TS_{VII}={}^{\flat 3}DD_{VII_7}$ 5　T（t）
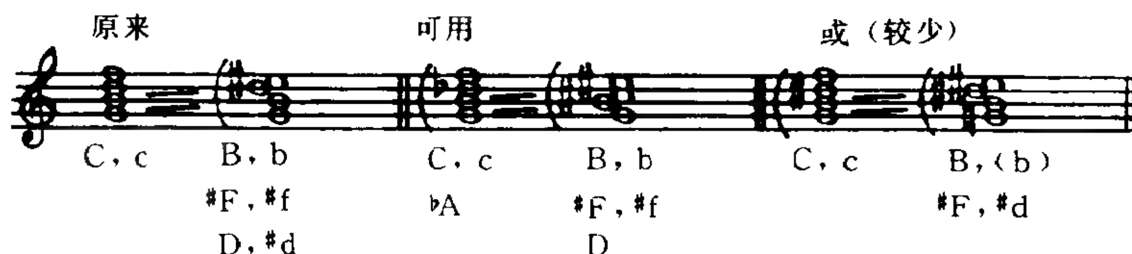
b．D_7＝大调的${}^{\sharp 1}S\,II^{6}_{5}$或小调的${}^{\flat 5}D\,VII^{4}_{3}$。这时，作等音变换的$D_7$应比后面主和弦的三音高半音，$D_2$应比它低半音，然后一般是直接接主和弦或属和声（通常用变和弦）：

例58－851
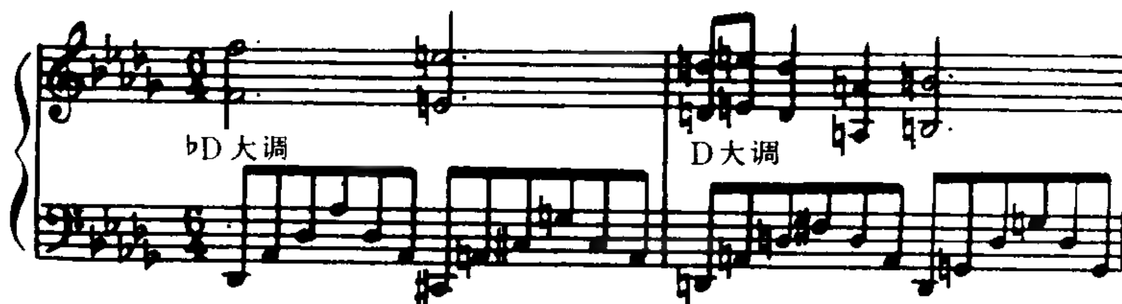


3．本章所讲的各种情况中，几乎都可以用升高或降低五音的变音D_7来代替普通的D_7。这样既不违背总的原则（在变换中小七度等于增六度）和声部进行的方法，又在音响上和等音关系上有所变化：
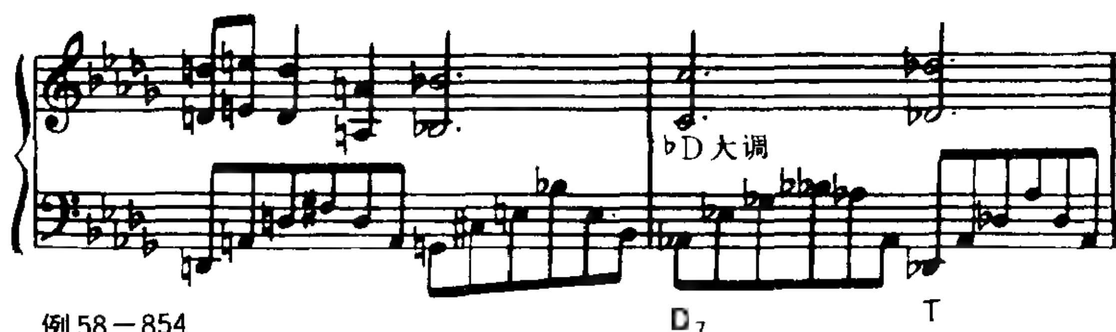
例58－852



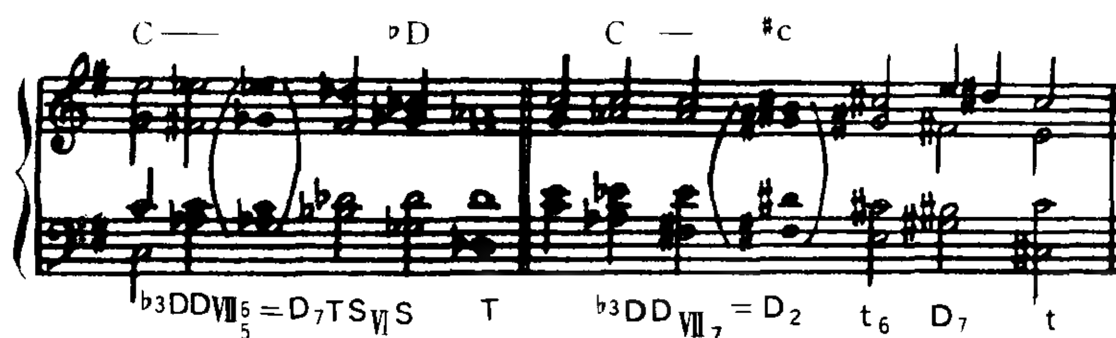
4．虽然前面已经讲过，在这种转调中，典型的做法是把自然和弦或半音和弦转为变和弦，但实际上有时也能见到相反的情况，也就是从变和弦转为自然（或半音）和弦。这种方法的根据也是增六度等于小七度。在以这种等音关系为基础的各种转调方法中，主要用这一种：用作转换的含增六度的和弦（也就是增DD^6_5及倍增三四等），其增六度的低音应是后调的Ⅴ级。这样，这个和弦就很容易变为后调的属七和弦，形成了调性的半音上移（C—♭D）：

例58－853　　肖邦《夜曲》作品9之1
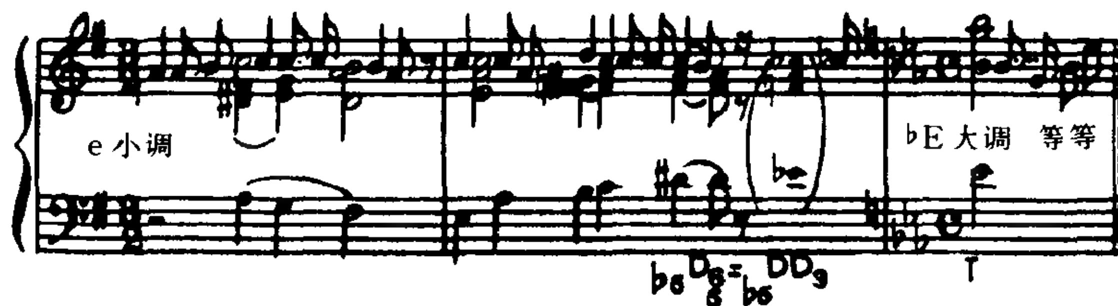




例 58－854



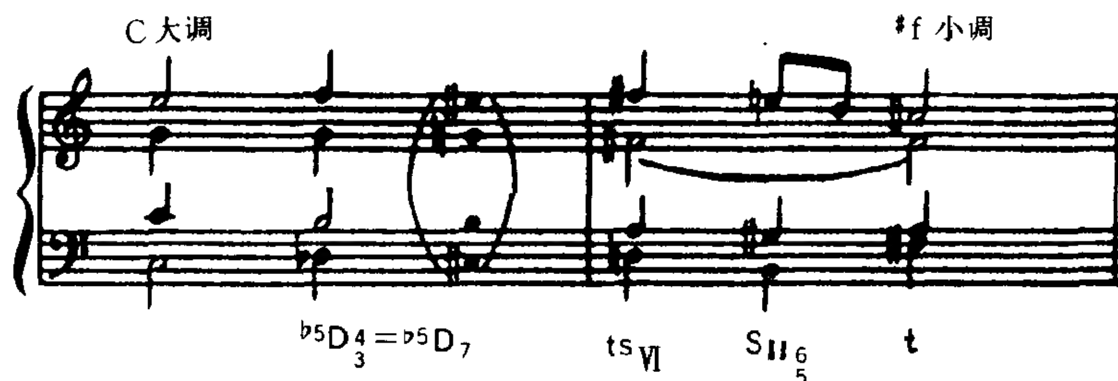
注：在柴科夫斯基的钢琴奏鸣曲 作品37第一乐章的连接部（从主部到副部的）中，就鲜明而易于理解地应用了这种等音变换。

用等音变换也可在前调或后调中引出变和弦：

例 58－855　　　　穆索尔斯基《霍万兴那》



例 58－856



在补充中所讲的各种和声手段都是较少使用的。

第五十九章

作品调性布局的基本原则

1．绪　论

长度超过一个单乐段（8—16小节）的音乐作品，一般都采用多调陈述。

作品中调性变换的安排称为这首作品的调性布局。

调性的变换，不论是转调、离调还是调性对置，都在曲式中和音乐作品的发展中起着不同的功能作用。

这种功能作用与单一调性陈述中的功能关系有着某种类似之处：从主和弦出发到不稳定功能（S、D）又回到主和弦，这在某种程度上也就是大型作品的调式布局的基本公式：

T	S、D、DD及其他	T
主调	副调	主调

但是在这种相同中又有一个重要的不同，就是调性进行的顺序与和弦进行的顺序往往是相反的。对于和声进行来说，正常的进行是从主和弦出发，到下属和弦，再经过属和弦回到主和弦，也就是：

T—S—D—T，

而作品的调性布局则是在发展的开始阶段走向属调方向，在结尾

（再现）将要回到主调之前，或直到临近接束时，才转到下属调方向：

T－D－S－T

在调性的这种连续中，不仅是出现单独的具有D与S意义的调，还可以是属于该功能组的多个调性

2．调性发展的第一阶段

曲式中转调的最简单的作用就是破坏调性的稳定性，其方法是在第一个结构（例如乐段或者在大型作品中主题组的第一次陈述）中脱离原来的调性，一般都转向属调方向（或转向属调组的某一个调）。

3．转调的连接部分（间句）

在较为复杂（较为展开）的曲式，特别是在奏鸣曲快板乐章中，它的各个部分（主题）是在不同的调上出现的，当中用一个转调的过渡连接起来。

转调的连接（间句）部分常用调性对置的模进连锁构成（如贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品10之1第一乐章、柴科夫斯基《四季》第8首trio的中间部分）。

转调的连接部分可以用在曲式的任何两部分之间，首先是在尾声（Coda）之前。

4．中间（不稳定）部分的调性变换

对于许多作品的中间段来说，典型的情况是调性或功能上的不稳定状态。这种不稳定有几种表现：（1）整个中间部分完全用主要调性的属和声（最简单的方法）。（2）主要用属和声，特别是在强拍上。（3）用属音持续音。

但是形成和加强中间部分的不稳定性的主要手段，还是调性的变换。在许多中小型作品中都可找到这样的例子（见贝多芬的

小步舞曲与诸谑曲、舒曼的钢琴曲、肖邦的夜曲、柴科夫斯基的《四季》）。

最典型的是奏鸣曲快板的中段，也就是其展开部。展开部最根本的特点是它的强大的动力性，这种动力性就反映在调性的不稳定性上。展开部的调性布局的特点是尽量避开主调（有时是避开呈示部出现过的所有的调），并常常走向一系列远关系调。仅仅这一点（更不用说主题的性格、主题的发展、结构等）就使得后面的主要调性成了所有其他调性所倾向的、唯一稳定的功能。在多调作品中，这是一条最根本的原则。

5. 中间段调性进行的类型

在中间段，包括奏鸣曲快板乐章的展开部在内，可以应用各种类型的调性变换，不加巩固的（经过的）离调（经常是模进式的），用较完整的终止使段落分明的转调，还有各种对置。

调性的变换还可以用所有各种关系调，包括交替大小调体系以及等音关系。这时每一个新主和弦的出现可以用自己的某一个属和弦（很少用下属和弦）、或者用较为展开的终止进行引入，也可以简单地作为前调的一个和弦出现（也就是通过对置出现）。

6. 中间部分调性布局的一些规律

大型的中间部分，特别是展开部的调性（转调）布局经常由两部分（阶段）组成。在第一部分中走向某个远关系调（一般是向下属方向），而在第二部分回到主调（更准确地说是走向它的属调）。

例如当主调是D大调时，可以按以下调性布局：

呈示部　D—b—♯f—A（用后调——A调——的小下属和弦与降Ⅱ级）

展开部　d—♭B—g—♭E—A（作为d和D前的属）

再现部　D—e—b—D（用自己的小s与降Ⅱ级）

而如果主要调性是f小调，调性布局就可以是这样：

呈示部　f—♭A—♭a

展开部　E（+♯f）—e—c—♭A（+♭b）—♭D—♭b—♭G（♯F）—b—C（+G）—f

再现部　f—（F）—C—F—f—♭D—♭b—f

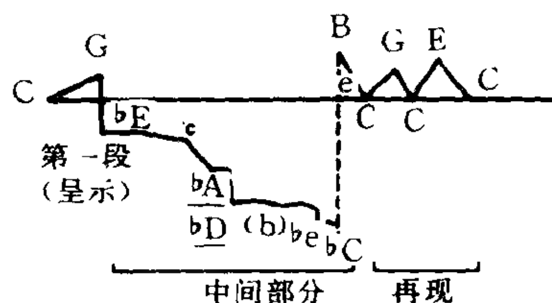
上面这两个布局都选自贝多芬的奏鸣曲，第一个是《D大调奏鸣曲》作品10之3第一乐章快板，第二个是《奏鸣曲》作品57（《热情》）的第一乐章。要注意，在中间部分或展开部出现的所有各调中，关系最远的调也就是整个转调过程的高潮，它一般具有下属意义（小s、降Ⅵ级、那不勒斯和弦、重下属等）。

下面再用图表来说明两个在规模和体裁方面都不同的作品的调性布局：

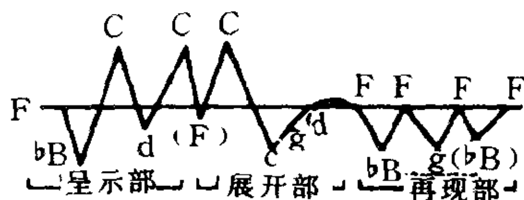
例59－857是贝多芬《第一交响曲》的小步舞曲（第三乐章）

例59－858是莫扎特《F大调钢琴奏鸣曲》（彼得版第5首）第一乐章：

例59－857



例59－858



7．作品调性布局的最后阶段

结束阶段的主要特点是回到主要（开始的）调性。返回主调时常常用不同长度的主调属音持续音作准备(如贝多芬《奏鸣曲》作品27之2第三乐章、作品53第一乐章、柴科夫斯基《钢琴奏鸣曲》作品37终乐章尾声前的过渡)。

前面提到的向下属方向的离调以及诸如主音持续音、补充的终止、形成作品的结尾部分（Coda）的短的结构的多次反复等，都是巩固主调的重要手段。再现部调性布局的复杂性经常要根据中间部分的调性——转调因素而定。这方面的例子可以参见贝多芬《奏鸣曲》作品53、作品57、作品90、作品106等的第一乐章再现部。

习　　题

分析本章指出的各作品以及教师指出的和自己选择的作品的调性布局。

第六十章

和声分析的某些问题

1．和声分析的意义

对某个音乐作品的全部、或它的某一个在构思与陈述上完整的部分（段落）进行和声分析，对于和声教学以及促进掌握必需的和声知识与实践技能，有着很重要的意义。

和声分析，（1）有助于建立和巩固与具体的音乐创作的直接联系；（2）帮助学生认识到，向他们介绍的和声方法及声部进行法则不仅有单纯的教学训练方面的意义，而且还具有艺术和美学方面的意义；（3）提供极为具体的大量材料，以进一步说明声部进行的基本方法及和声发展的一些最重要的规律；（4）帮助了解某个著名作曲家或某个学派（某种倾向）的和声语言的基本特点；（5）有根据地说明各种和弦、进行、终止、转调以及其他方面所应用的方法和规律的历史进化过程；（6）帮助理解和声语言的风格特点；（7）最终导致对音乐的总的特性的理解并对音乐的内容有更好的理解（在和声学所能达到的范围内）。

只有当和声分析的手段、方法和任务不断地提高和发展，只有当它不仅是偶然地、而且是严格地和有系统地进行时，和声分析才能起到它应有的巨大作用。

2．和声分析的任务

和声分析的任务与方法可以归结为下列三个方面：（1）能够正确地与准确地解释各种和声现象（如和弦、声部进行、终止等）；（2）对某一段音乐的和声能够理解，并能进行概括（功能进行的逻辑、终止之间的相互联系、调式调性的确定、和声与旋律之间的互为条件和相互制约等）；（3）能够联系音乐的特性、曲式的发展以及某一个作品、某一个作曲家或某个倾向（流派）所特有的和声语言的个性特点，理解和声结构上的所有重要特征。

3．和声分析的基本方法

前面列举的和声分析的任务应在教学过程中逐步地、完全有准备地做到。下面简单地讲一下它的基本方法：

（1）和声分析应当先确定该音乐作品（或它的某一片断）的主要调性，然后尽可能地搞清这首作品在发展过程中出现的所有其他调性（有时这个任务可稍推后一些）。

确定主要调性有时并不象想象的那样简单。远不是所有的作品都是从主和弦开始的，有时是从D、S、DD、“那不勒斯和声”、从属音持续音等开始，也有时是从整个一组非主功能的和音开始的（见舒曼作品23之4、肖邦第二前奏曲等）。有的作品甚至直接从离调开始（贝多芬《月光奏鸣曲》第二乐章、《第一交响曲》第一乐章、肖邦《e小调玛祖卡舞曲》作品41之2等）。有的作品调性相当复杂（贝多芬《C大调奏鸣曲》作品53第二乐章），或者是主和弦在拖延了很久之后才出现（如肖邦《降A大调前奏曲》作品17、斯克里亚宾《a小调前奏曲》作品11、《E大调前奏曲》作品11、塔涅耶夫康塔塔《诗篇朗读》的开头、《钢琴四重奏》作品30的引子等）。在某些特殊情况下，和声中鲜明而突出地表现出到某一个调的主和弦的倾向性，但实际上出现的是各种功能，唯独

没有主功能（如瓦格纳歌剧《特里斯坦与伊索尔德》序曲与伊索尔德之死、里姆斯基－科萨科夫《五月之夜》序曲的开头、柴科夫斯基的《赞颂你，森林》开头、里亚多夫的《悲歌》、拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》第二乐章、利亚普诺夫的《浪漫曲》作品51、斯克里亚宾《第二前奏曲》作品11）。最后，在许多俄罗斯民歌的古典改编曲中，有时表明调性的调号并不按照传统的规则而是根据调式的特点，如多里亚g小调只有一个降号，弗里吉亚升f小调只有两个升号，而混合利第亚G大调不写调号等。

注：其他一些采用民间创作素材的作曲家（如格里格、巴托克等）也采用这种特殊的调号用法。

搞清了某一作品的主要调性，再搞清该作品中出现过的其他调性，这样就确定了它的总的调性布局及其功能特点。而调性布局的确定又为理解调性发展的逻辑关系创造了前提。这点在大型作品中是特别重要的。

在确定基本调性的同时，还应结合着确定其调式特点以及总的调式构成，因为这些现象都是有机地相互联系的。特别困难的是分析那些有着复杂的、综合型的调式基础的作品。（如瓦格纳的《帕西发尔》第二幕引子、《梦幻》、舒曼的《蟋蟀》、里姆斯基－科萨科夫《萨特阔》第二场、《卡谢伊》片断、普罗科菲耶夫的《嘲讽》等）或在结尾时改变调性或调式的作品（如巴拉基列夫的《轻声低语》、李斯特的《西班牙狂想曲》、肖邦《第二叙事曲》、沃尔夫《今夜月亮朦胧升起》、肖邦《降D大调、b小调玛祖卡舞曲》作品30、布拉姆斯《降E大调狂想曲》、塔涅耶夫的《小步舞曲》等)。无论是在调式上还是在调性上的这些改变，都需要结合作品的总的特点和发展、结合它们与内容的联系来搞清楚，并且理解它们变化的规律与逻辑。

（2）分析的下一个问题是终止，研究与确定终止的形式，确定它们在作品的陈述与发展中的相互联系。这种研究最好从开始的呈示结构（一般是一个乐段）开始，但不应局限于此。

当对作品的分析超出一个乐段（如变奏曲的主题、回旋曲的主部、独立的二部或三部曲式等）时，就不仅需要对再现结构中的终止加以确定，还应将它们与呈示部分作和声上的比较，这样才有助于区分用以强调稳定与不稳定、表明完全的结束与部分的结束、表现结构的联系或分割，以及用以丰富和声及改变音乐的特性的各种不同的终止型。

如果在作品中有明显的中间（连接）段，那就必须确定它是用什么样的和声手段来达到中间段所特有的不稳定性的（如保持在半终止、停顿在D、属音持续音或调性不稳定的模进、阻碍终止等）。

因此，除了对终止进行这样或那样的单独的研究外，还必须结合它们在和声的发展（动力）以及曲式构成中所起的作用来考虑。为了得出正确的结论，很重要的一点是要注意主题本身的和声特性以及它在调式——功能构成方面的特性（例如必须具体地考虑到是大调、小调、交替调式、交替的大小调还是其他调式以及它们的特点），所有这些和声因素都是紧密地相互联系和相互制约的。这一点在分析那些在各个主题和各个部分之间、以及在它们的和声陈述之间存在着对比关系的大型作品时，尤为重要。

（3）然后最好把注意力集中于有关旋律与和声发展的配合（从属）关系的一些最基本的因素上。

为此就要对基本的主题旋律（先在一个乐段的范围内）的结构进行单独的、单声部的分析，确定它的特点、分段、完整性、功能变化等。然后再搞清楚，旋律的这些结构上和表现上的特点

是怎样在和声上得到巩固的。特别要注意主题发展的高潮以及这个高潮在和声上是怎样形成的。例如，对于维也纳古典作曲家来说，高潮一般都出现于乐段的第二乐句，并且是与下属和弦的第一次出现（这加强了高潮的鲜明性）相联系的（见贝多芬《奏鸣曲》作品2之2的Largo appassionato、《奏鸣曲》作品22第二乐章以及《热情奏鸣曲》作品13终乐章的主题等）。

在更复杂的情况下，当下属和弦在第一乐句中就已经以某种方式出现过时，为了加强其紧张性，高潮的和声就采用了不同的方法（例如DD、S和有明显的延留音的DⅦ7、那不勒斯和弦、降Ⅲ级等）。可以举出著名的贝多芬《D大调奏鸣曲》作品10之3中的Largo e mesto为例。在这里，主题的高潮（就一个乐段内来说）用的是鲜明的DD和弦。不言而喻，这种形成高潮的手法既可以使用在一个作品中，也可以使用在一个大型作品的一段中（如已指出过的贝多芬《奏鸣曲》作品2之2的Largo appassionato主要主题的二段体结构、贝多芬《d小调奏鸣曲》作品31之2第二乐章——那首极为深刻的柔板）。

自然，这种和声鲜明而突出的高潮（包括主要的和局部的）处理方法也被后来的大师们（如舒曼、肖邦、柴科夫斯基、塔涅耶夫、拉赫玛尼诺夫）的创作传统所继承并出现在许多宏伟的作品之中（如柴科夫斯基歌剧《叶夫盖尼·奥涅金》第二场最后绝妙的爱情结尾、柴科夫斯基《第六交响曲》终乐章的副部主题、里姆斯基－科萨科夫歌剧《沙皇的未婚妻》第一幕结尾等）。

（4）在对某一个和弦进行（即使在一个单乐段内）作细致的和声分析时，必须彻底弄清楚，在这里使用的是什么和弦，用了哪一个转位，怎样连接的，重复了什么音，怎样用和弦外音的不协和来加以丰富的等等。同时还应对诸如主和弦是否经常地和

很早地出现，怎样广泛地使用不稳定功能，如何逐步地、有安排地出现和弦（功能）的真正变换以强调调式及调性的不同等，作出概括性的结论。

当然，对于声部进行作分析，也就是对单声部运动中的旋律构思和音乐表现进行分析和认识，也是很重要的。例如，要理解和音在排列位置和重复方面的特点（见梅特纳的浪漫曲《轻声低语》中段），要弄清楚为什么多声部的、饱满的和弦突然变成了齐奏（贝多芬《奏鸣曲》作品26《葬礼进行曲》），为什么要用三声部与四声部的有计划的交替（贝多芬《月光奏鸣曲》作品27之2第二乐章），以及为什么主题要变换音域（贝多芬《F大调奏鸣曲》作品54第一乐章）等。

对声部进行的深刻理解有助于使学生进一步体会和理解古典作曲家作品中的任何和弦组合的自然和美，并培养出对声部进行的严格的鉴赏力。因为从本质上说，如果没有了声部进行，音乐也就不存在了。在注意声部进行的同时还应注意到低音的进行。低音可以按和弦的根音跳进（“基本低音”），也可以更平稳、更有旋律性；可以是自然音的进行，也可以是半音的进行。在与主题的相对关系方面，低音也可以起更为重要的作用（成为共同的、附加的或对比的进行）。所有这些对于和声的陈述都是很重要的。

（5）在和声分析中还要注意到音区特点，也就是怎样根据作品总的特点而选择某个音区。不要把音区理解为没有和声意义的东西，它对总的和声法则和陈述方式都有很明显的影响。大家都知道，和弦在不同音区中的配置和重复是不一样的，持续音的采用在内声部要比在低音少，在和弦陈述中的音区“中断”是不好（“不美”）的，当音区有所变化时，不协和音的解决方法也

会有所不同。

显然，选择并主要采用某一个确定的音区，首先要联系音乐作品的特点、它的体裁、速度和使用的织体来考虑。因之在一些不大的、速度较快的作品如谐谑曲、幽默曲、传奇曲、随想曲中，一般采用中音区和高音区较多，并且总的来说是更为自由和更为多样化地采用不同的音区，有时更有明显的音区跳动（贝多芬《奏鸣曲》作品 2 之 2 中的《谐谑曲》的基本主题）。而在悲歌、浪漫曲、歌曲、夜曲、葬礼进行曲、小夜曲等类型的作品中，对于音区色彩的选择就比较局限，往往选择最有歌唱性和最富于表现的中音区（贝多芬《悲怆奏鸣曲》第二乐章、舒曼钢琴协奏曲《间奏曲》中间段、格里埃尔的《声乐协奏曲》第一乐章、柴科夫斯基的《如歌的行板》作品 11）。

大家都知道，想把李亚多夫的《八音盒》一类的作品移到低音去，或者相反，想把贝多芬《奏鸣曲》作品26中的《葬礼进行曲》那样的音乐移到高音区，而对其音乐形象和特点不产生严重的和荒谬的歪曲是不可能的。这个情况证明了在进行和声分析时考虑到音区特点的现实重要性和作用（还可以举出一些有益的例子：如贝多芬《热情奏鸣曲》第二乐章、肖邦《降 b 小调奏鸣曲》的谐谑曲、格里格的《e 小调谐谑曲》作品54、鲍罗廷的《在寺院》、李斯特的《葬礼行进》）。

注：有时，当某一个主题或其片断重复时，会在本来是平稳进行的那一部分出现大胆的音区跳跃（变换）。一般来说，这种“音区变奏”的陈述方法会形成一种谐谑、诙谐或者激动的特性。可参见贝多芬C大调奏鸣曲（第10）中的行板的最后五小节。

（6）在分析中不要忽略了关于和声变换的频度问题（也就是所谓的和声的律动）。和声的律动在很大程度上就决定了和声连接的一般节律或某一首作品所特有的和声进行方式。和声的律

动首先是根据被分析的音乐作品的特点、速度和体裁而确定的。

一般在慢速时，和声可以在小节的任何一拍(甚至是最弱拍)变换，不用那么准确地根据拍节，使旋律和歌谣可以很舒展。在某些情况下，由于乐曲中和声很少变换，同样缓慢的旋律会获得一种特殊的装饰性的特点，陈述也更为自由，甚至接近于宣叙调(见肖邦的降b小调和升F大调夜曲)。

在快速的乐曲中，和声一般只在小节的强拍上变化。在某些类型的舞曲中，和声只是每小节才变化，有时甚至是两小节或更多小节才变化(圆舞曲、玛祖卡舞曲)。如果在很快的旋律中几乎随着每一个音而变化和声，那么这样就会只有某一些和声获得独立的意义，其他的则应视之为经过的或者是辅助的和音(如贝多芬《奏鸣曲》作品2之2中的《A大调谐谑曲》的中段、舒曼的《交响练习曲》第九变奏——练习曲)。

对和声律动的研究能使我们更好地理解活的音乐语言与演奏的语调的最主要特点。此外，和声律动的改变(减慢或加快)很容易与曲式发展、和声的变化或和声陈述的总的动力变化等问题联系在一起。

(7)和声分析的下一个问题是旋律与伴奏声部中的和弦外音。要确定和弦外音的形式、它们的相互联系、声部进行的方法、旋律与节奏的对比的特点、和声陈述中的对白(二重唱)形式，以及怎样使和声更为丰富等。

对和声陈述中由和弦外音带来的不协和所形成的动力与表现方面的特点，必须进行专门的研究。

因为在和弦外音中最富于表现力的是延留音，所以对延留音要特别加以注意。

当分析不同特点的延留音时，必须仔细地确定它们的拍节条

件、音程环境、功能冲突的鲜明性、音区、它们在旋律进行（高潮）中的位置和在音乐表现方面的特点等（如：柴科夫斯基歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》第二场的开始和连斯基的咏叙调《多么幸福》、《第六交响曲》终乐章的D大调主题）。

在分析带有经过音与辅助音的和声连接时，学生应当注意到它们的旋律意义，注意到在这里“顺带”形成的不协和音的解决的必要性，在小节弱拍的这种“偶然的”（以及变音的）配合使和声得到丰富的可能性，以及与延留音的冲突等等（见瓦格纳的《特里斯坦》序曲、柴科夫斯基歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》中特里克的分节歌、《靴子》中奥克萨纳与索洛赫的二重唱、《黑桃皇后》中爱情的主题、塔涅耶夫《c小调交响曲》第二乐章）。

在那些被称为“二重唱式”的陈述方式中，由和弦外音在和声中形成的表现因素就变得特别自然和生动。可以举出这样一些例子：贝多芬《奏鸣曲》作品2之2中的Largo appassionato、第10《奏鸣曲》第二乐章的行板（其中的第二变奏）、柴科夫斯基《升c小调夜曲》（再现）、格里格的《阿尼特拉之舞》（再现）等。

在研究同时使用所有各种和弦外音的方法时，要强调它们在和声的变奏、在加强总的声部进行的歌唱性与表现力、以及在每一个声部的进行中保持其主题内容以及它的完整性等方面的重要作用（见里姆斯基－科萨科夫歌剧《圣诞前夜》第四幕中奥克萨纳的a小调咏叹调）。

（8）在和声分析中复杂的是调性的变化（转调）问题。在这里要分析总的转调过程的逻辑，或者说是分析调性改变时功能连续的逻辑以及总的调性布局和它的调式结构特点（要记住塔涅耶夫关于调性基础的概念）①。

---

① 请看塔涅耶夫给阿玛尼的信（《苏联音乐》1940年第7号）。

此外，应当在实际例子中认清转调与离调以及调性对置（或调性跳进）的区别 这里最好弄清楚亚沃尔斯基使用的术语“对置及其后果”的特点（可以指出这样一些例子：莫扎特与贝多芬早期许多奏鸣曲呈示部的连接部、肖邦的《降 b 小调谐谑曲》、柴科夫斯基《黑桃皇后》第二场最后非常有说服力的 E 大调的准备）

然后应该真正弄清楚音乐作品的各个部分所特有的各种离调的特点，还要通过对转调本身的研究来说明呈示部分的转调特点，中间段和展开部的转调特点（一般是最远的和最为自由的）以及再现的转调特点（这里有时是很远的，但是是在广义的下属功能范围之内）

在分析中弄清转调过程的总的动力变化（如果它是很明确的话）是非常有趣和非常有益的。整个转调过程一般可以分为两个在长度和紧张性上都不同的部分，即离开这个调和又回到它（有时是回到作品的基本调）这样两个部分。

如果说转调的前一半在规模上是比较长的，它同时在和声手段上也是更为简单的（见贝多芬《奏鸣曲》作品26中《葬礼进行曲》从降 a 小调到 D 大调的转调或贝多芬《奏鸣曲》作品 2 之 2 的谐谑曲中从 A 大调到升 g 小调的转调）。当然，在这样情况下，转调的后一半就必然很简练，但在和声方面就更为复杂了（见上面所举的两个例子中随后由 D 大调回到降 a 小调和由升 g 小调回到 A 大调的转调，还有贝多芬的《悲怆奏鸣曲》第二乐章从 E 大调回到降 A 大调的过渡）。

这样的转调过程——也就是从较为简单的到复杂的和集中的——是最自然、最完整和最令人感兴趣的形式。但有时也有相反的情况，从短而复杂的（转调的前半）到简单而更为展开的（后

半）。可见相应的例子如贝多芬《d小调奏鸣曲》作品31第一乐章的展开部。

在这样把转调作为一个特殊的完整过程来对待时，指出等音转调的位置与作用是很重要的。一般来说，它们都出现在转调过程的后一半，即结束的那一半。在这里，在和声比较复杂的情况下，等音转调所特有的简练是特别适当和有效果的（见前面所举各例）。

总的来说，在分析等音转调时最好在每一个具体情况下都弄清楚它本身以及它对后面的作用，是简化了与近关系调之间的功能联系（古典作曲家的规律），还是使近关系调之间的联系复杂化了（肖邦《降A大调即兴曲》的中段、李斯特《威廉·退尔小教堂》），还是根本就是一个调（舒曼《蝴蝶》作品2之1、肖邦《f小调玛祖卡舞曲》作品68等）

在研究转调时，还必然要接触到这样一个问题，就是在一些作品中，某些个别的调性，如果它们在时间上有所拖长，并有一定的独立意义的话，它们可能在和声表达上有所不同。

对于作曲家与作品来说，重要的不仅是相邻的两个结构在主题、调性、速度以及织体上的对比，还应包括在标示出某种调性时所采用的和声方法与手段的个性化。例如在第一个调中可以采用三度的、倾向关系比较缓和的和弦，而在第二个调中则采用更为复杂和功能更紧张的连接；或者在第一个调中用鲜明的自然音体系，而第二个调则以复杂的半音的交替大小调体系为基础等。要懂得，所有这些都加强了形象的对比性，并突出了音乐与和声的总的发展中的段落和动力性。可参见这样一些例子：贝多芬《月光奏鸣曲》终乐章中主部与副部的和声结构、奏鸣曲《黎明》作品53第一乐章呈示部、李斯特的歌曲《寂静笼罩着群山》（E大

调）、柴科夫斯基《第六交响曲》终乐章、肖邦《降b小调奏鸣曲》。

有时会出现在不同的调中使用同样的和声进行的情况，但很少见。这是极特殊的（如肖邦的《D大调玛祖卡舞曲》作品33之2，它为了保持生动的民间舞曲色彩，在D大调中和A大调中都采用了同样的和声表达方式）。

在对各种情况下的调性对置进行分析时，最好注重两个方面：①这个方法使音乐作品中两个相邻的段落区别得更清楚。②它在转调过程中起到一种有趣的“加速”的作用，这种“加速”的方法可以按风格特点加以区分并与调式——和声的发展相联系。

（9）和声语言在发展和动力方面的特点，可以用和声的变奏来加以强调。

和声变奏是一种极为重要和有用的手法，它对于音乐构思的发展、形象的丰富、曲式的扩大以及使某个作品的个性更为突出等方面有重大的意义与和声方面的灵活性。在分析的过程中要特别注意，在运用这种变奏的曲式构成作用时，其调式——和声上的创造性所起的作用。

适时地、符合技术规律地应用和声变奏，可以促使几个音乐结构结合成一个更大的整体（例如肖邦《b小调玛祖卡舞曲》作品30中有趣的有固定音型的双小节和声变奏），或者使作品的再现部更为丰富（莫扎特《土耳其进行曲》、舒曼升f小调《纪念册页》作品99、肖邦《升c小调玛祖卡舞曲》作品63之3以及梅特纳的f小调《传说》作品26）。

在这种和声变奏的同时，重复的旋律也经常发生某些变化，这种变化一般都促使“和声的创新”更为鲜明，更为自然。有关这样的例子可以指出里姆斯基－科萨科夫《雪姑娘》中库帕瓦的升g小调咏叹调《春天的时光》，以及李斯特用莫扎特的歌剧《费

加罗结婚》主题写的幻想曲中，那个以其巧妙的和声（更准确地说是等音）变奏而令人惊讶的《淘气的孩子》主题。

（10）当分析有不同的结构和不同的复杂性的变和弦（和音）的例子时，应注意以下问题：

① 应尽可能向学生指出某一个变和弦是怎样从半音和弦外音中产生出来的，要说明它的真正来源。

② 最好把在19至20世纪音乐中流行的各种不同功能（D、DD、S、副D）的所有变和弦，包括它们的准备和解决，列出一张详细的清单（使用具体实例材料）。

③ 研究变音是怎样使得各个调式与调性的和弦的音响及功能特点复杂化的，以及它对声部进行有什么影响。

④ 指出变音创造了什么样的新的终止型（必须写出实例）。

⑤ 要注意到变音的各种复杂形式给有关调式与调性的稳定与不稳定的理解带来的新的因素（里姆斯基－科萨科夫的《萨特阔》、《卡谢伊》，斯克里亚宾的前奏曲作品33、45、69，米亚斯科夫斯基的《变黄了的书页》）

⑥ 要指出，变和弦以及其色彩并没有取消和声的倾向性，甚至可能使它在旋律上加强了（变音的特殊解决、自由的重复、在转换与解决时半音音程的大胆的跳进）。

⑦ 要注意变和弦与交替大小调调式（体系）的联系以及变和弦在等音转调中的作用。

4．对某一和声分析的总结

对个别的和声写法进行分析之后，对所得出的重要的观察结果以及部分的结论进行概括和总结时，最好再一次把注意力集中于和声的发展（动力）问题。但这一次是在对和声写法的各种成分进行了分析的基础上，在对它们有了更为专门性和更为全面的

理解的基础上进行的。

为了更深入、更清楚地说明和声进行与发展的过程，就必须考虑到所有的、能为和声的进行以及它的上升和下降创造必要前提的各种和声陈述手段。从这种观点出发，就必须考虑到这一切：和弦构成的变化、声部进行的功能顺序，要考虑具体的终止型的变换以及它们的句法联系，尽可能使和声现象联系于旋律和拍节，指出和弦外音在作品的各个部分（高潮前、高潮中以及高潮后）对和声造成的效果，还要考虑到由调性的改变、和声的变奏、持续音的出现、和声律动与织体的变化等所带来的丰富和变化。

最后就会对于以广义的主调和声方法写作、并考虑到音乐语言（以及音乐的总的特性）各个因素的综合影响、而形成的和声发展，具有一个比较明确和可靠的概念。

5．和声分析中的风格因素

在这种比较全面的和声分析之后，再把所得出的结论与这首作品的总的内容、它的体裁特点、以及它固有的和声——风格特点（其中包括与具体的历史时期、某种创作倾向、创作个性等的联系）结合起来就没有什么困难了。但是，这种结合应局限于、对于和声领域来说是可能的范围之内。

在引导学生对和声现象作即使是一般的风格方面的理解时，也最好（象经验所指出的）再提出一些补充的分析任务（练习、训练），其目的是发展学生的和声注意力、观察力以及扩展他们的视野

让我们为和声分析所可能提出的这一类任务开列一个初步的和极为简略的清单：

（1）对各种和声手法（例如终止的方法、调式调性的陈述、转调、变音）的历史发展和实际应用分别作一个简单的说明是很

有益的。

（2）在分析具体作品时，要求学生在它的和声陈述中找出并说明那些最有趣和最重要的“创新”以及作者的个性特点，这也是同样有益的。

（3）收集某些明显的、易于记住的和声写法实例，或者找出某个作曲家所特有的“主导和声”、“主导终止”等都是很需要的（下列作家的作品可提供所需的材料：贝多芬、舒曼、肖邦、瓦格纳、李斯特、格里格、德彪西、柴科夫斯基、里姆斯基－科萨科夫、斯克里亚宾、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇）。

（4）还应当把不同作曲家的创作中、外表上相似的手法在使用上的不同特点加以比较。例如，贝多芬的自然音体系与柴科夫斯基、里姆斯基－科萨科夫、斯克里亚宾、普罗科菲耶夫的自然音体系，贝多芬的模进以及模进的位置与肖邦、李斯特、柴科夫斯基、里姆斯基－科萨科夫、斯克里亚宾的模进及模进的位置，格林卡、里姆斯基－科萨科夫、巴拉基列夫等人的和声变奏与贝多芬、肖邦、李斯特等人的和声变奏，柴科夫斯基、里姆斯基－科萨科夫、李亚多夫、利亚普诺夫等人的俄罗斯悠长歌曲的改编曲，贝多芬的浪漫曲《在墓碑上》与肖邦和李斯特的典型的大三度的调性布局，西方音乐与俄罗斯音乐中的弗里吉亚终止等。

显然，只有通过和声分析课的系统训练和教师的大量和不断的帮助，才有可能掌握和声分析的那些最重要的方法与技术。经过很好思考的细致的书面分析工作也有很大帮助。

再提醒一遍，在任何分析工作中——无论是一般的还是比较深入的——都必须与直接的音乐感受保持活的联系。为此，对被分析的作品仅仅演奏一次是不够的，必须在分析以前直到分析以后都演奏它或听它。只有在这样的条件下，所作的分析才有必要的

说服力和艺术根据。

当然，目的在于理解和声风格的习题，主要是针对专业和声课（结合和声史课）的，但在某些情况下也适用于和声共同课（主要是为了钢琴学生与合唱学生）。

习　　题

分析本章所列举的音乐作品（全曲或一个段落），分析教师或学生自己选择的作品。

我们第一次在这本《和声学教科书》中列入了一章，来论述具有最重要的普遍意义的和声分析。这一章与前面各章有所不同，本章的目的首先是系统地帮助和要求教师，然后再通过他们来帮助学生（不考虑某些可能的特殊情况）。我们认为，根据这本《和声学教科书》的内容，作这种水平的和声分析教学是非常适合的这能保证产生很好的效果，特别是如果教师能够为和声分析的方法与技术的完善而积极地进行独立的研究的话。我们希望教师能够这样做，因为这是为了在和声分析这个领域中取得成就的最重要的基础

显然，由于其简短与简略，这一章是很不充分的，它仅仅提供了一些认真进行和声分析所必不可少的最基本的观点与原则。

但是我们希望这一章以目前的形式与内容就能对课堂上的分析有所帮助，有所指导，并能在任何情况下都使和声分析的总的要求、任务以及方法更为明确。

补　　充
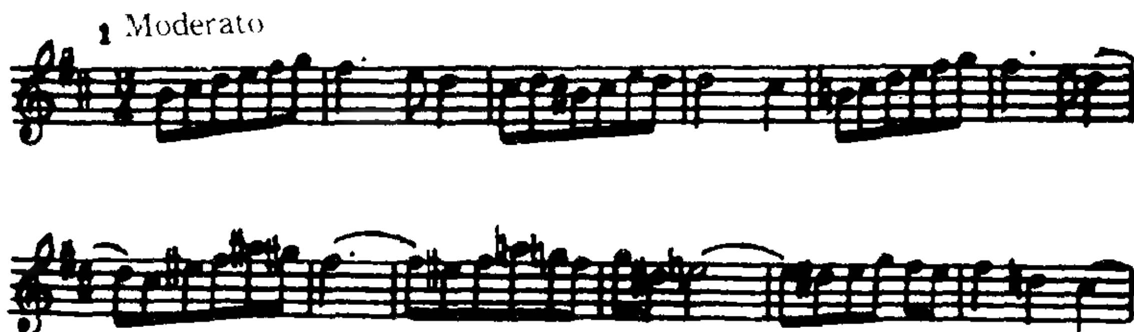
在这个补充中，我们提出了一些在旋律上有着更大的发展和布局更为扩大的和声测试题。应当自由地、适当地、采用多种不同形式，用全部所学过的和声手段来给它们配和声。

这些习题主要是以单二部和单三部曲式写的，因此在和声上也应采用与曲式构成的基本特点相适应的和弦连接、终止、离调、转调、模进、持续音等。通过和声分析，这些都应该是完全领会和完全掌握了的。

实际上最好把每一个习题都作两三种不同的和声变体（和声变奏），并采用不同的陈述法（为钢琴、声乐与钢琴伴奏、弦乐四重奏等）。

某些习题中的旋律素材已经在教学的各个阶段中作为配和声用的旋律出现过，但在这里扩展成了两段体或三段体的结构（而不是原来的单乐段）。这是为了把学生的注意力引向有关和声发展的问题和由此而提出的要求，并形成自己的和声特点。所有这些无疑将使在和声课程中进行独立的创作工作（这种独立的创作工作在专业课中是必须的，在和声共同课中，也应在一定阶段上有这样的工作）变得更为容易。

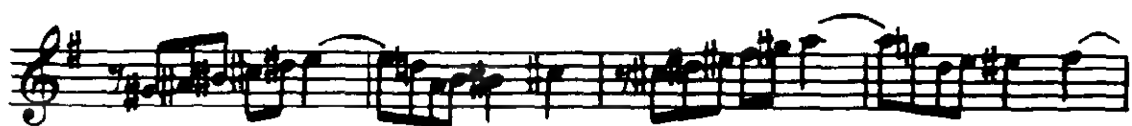
例60—859








2
Andante
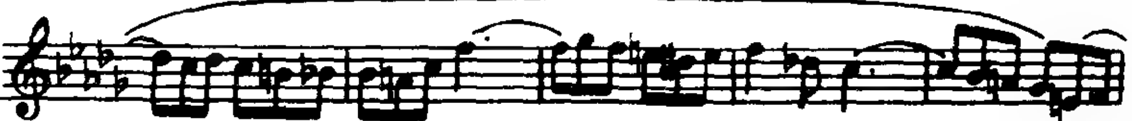







Allgretto
3









4 Allegro moderato

5 Allegro

6 Andantino

7 Allegro moderato

8 Andante

9 Allegretto

10 Allegro

（总的运动）

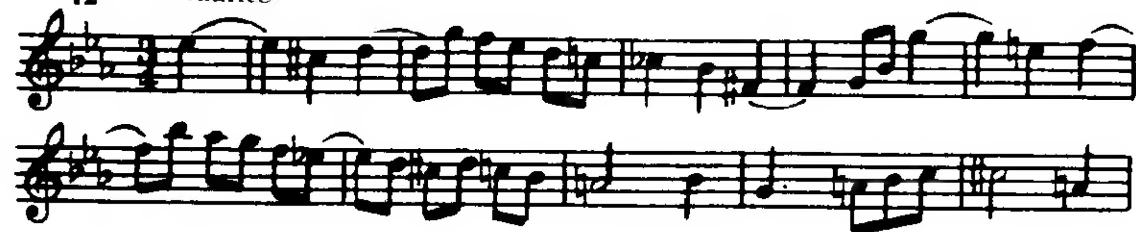
(T)

11 Moderato

（等音）



12 Andante





（等音）





（这个习题可以用和声音型法完成）

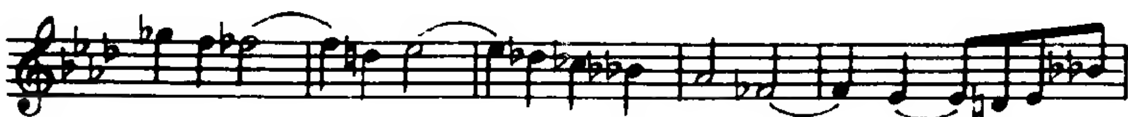
13 Allegro













14 Allegretto

(等音)